185

THE PUBLIC LIBRARY OF THE CITY OF BOSTON.
THE ALLEN A. BROWN COLLECTION.
**M 170.2

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/revueetgazettemu1850pari

REVUE

ET

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

1850

REVUE

ET

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS

RÉDIGÉE PAR

MM. AD. ADAM.
ANDERS.
BENEDIT.
HECTOR BERLIOZ.
HENRI BLANCHARD.
MAURICE BOURGES.
GEORGES BOUSQUET.
OSCAR COMETTANT.
DAVISON.

MM. ERNEST DESCHAMPS.
DUESBERG.
FÉTIS père.
ÉDOUARD FÉTIS.
GRUNEISEN.
STEPHEN HELLER.
JULES JANIN.
GUSTAVE HÉQUET.
KASTNER.

MM. L. KREUTZER.
ADRIEN DE LA FAGE.
FRANZ LISZT.
Le Prince DE LA MOSKOWA.
J. D'ORTIGUE.
L. RELLSTAB.
PAUL SMITH.
SYLVAIN SAINT-ÉTIENNE.

DIX-SEPTIÈME ANNÉE.

1850.

PARIS,
AU BUREAU DU JOURNAL, 87, RUE RICHELIEU.
—
1850.

M. 190 12
Miss Arthur
Mar 18. 1896
6

TABLE DU DIX-SEPTIÈME VOLUME

DE LA

REVUE ET GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

ANNÉE 1850.

TABLE ALPHABÉTIQUE DES MATIÈRES.

A

Académie des beaux-arts (distribution des prix à l'). 337.

Année 1849 (Revue de l'). *art.* de Paul Smith. 1.

Arva ou les *Hongrois*, symphonie avec chant, paroles de M. Château-Renaud, musique de Louis Lacombe; *art.* de M. Henri Blanchard. 106.

Artistes-musiciens. Décision relative aux pensions — Rapport sur une brochure. 11. — Création de pensions nouvelles. 22. — Loterie nationale des associations des artistes. 102. (tirage). 109. — Assemblée générale; première réunion du comité. *art.* de Paul Smith. 205. — Festival de Nancy; fête musicale de Fontainebleau; service à la mémoire de Louis Boisselot à Marseille, *art.* de Georges Bousquet. 332. — Festival de Strasbourg, *art.* de Georges Kastner. 420. — Visite de Mgr l'archevêque de Paris au comité des artistes musiciens. 414.

Auditions musicales. *Art.* de M. Henri Blanchard. 66. 73 91. 100. 109. 119. 135. 273. 364. 388. 428.

B

Berlin. Erection d'un monument à la mémoire de Nicolaï. 248. — Spectacle d'amateurs jouant dans les appartements du roi. 172.

Bruxelles. (Conseil municipal de) — Nomination de M. Balathier au poste de directeur des théâtres royaux. 68.

C

Chronique musicale.

— Bruxelles, 31, 221.
— Soirée du Cercle artistique et littéraire. 130. 159. — Seconde séance donnée par M. Fétis, au cercle artistique et littéraire. 139.
— Lille. Correspondance théâtrale. 238.
— Détails sur le festival. 277.
— Londres. Détails sur la *Juive* à Covent-Garden. 255.
— Détails sur les concerts. 277.

Concerts

— de la Société des concerts, *art.* de Maurice Bourges. 21. 55. 129. 134.
— spirituels, *art.* de Maurice Bourges. 118.

CONCERTS.

— de l'Union musicale, *art.* de Maurice Bourges. 36. 55. 72. 90. 99. 129.
— de l'Union musicale, *art.* de Sylvain-Saint-Etienne. 388.
— de l'Union musicale, au bénéfice de Mme veuve Manéra. 138.
— de la Société philharmonique, *art.* de Léon Kreutzer. 63. 354. 388.
— de la Société philharmonique, *art.* de Maurice Bourges. 99. 144.
— de la Société philharmonique, *art.* de Henri Blanchard. 418.
— de la Société Sainte-Cécile, *art.* de Henri Blanchard. 397.
— de la Société des amis de l'enfance, au Conservatoire. 37.
— de la Société de bienfaisance. 131.
— de la Société philharmonique dirigée par M. Roussette. 407.
— de l'association chorale dirigée par M. Emile Chevé. 95.
— au Casino des arts. 367. 384.
— au Jardin-d'Hiver, par divers artistes. 47.
— Amiens. — de la Société philharmonique. 422.
— Arras. — de la Société philharmonique. 7. 60. 84. 296. 302.
— Auxerre. — au bénéfice de l'Association des artistes-musiciens. 170.
— Bordeaux. — de la Société philharmonique. 75.
— Boulogne-sur-Mer. — de la Société philharmonique, au bénéfice des salles d'asile. 84. — Au profit des pauvres. 94. 139. 162.
— Châlon-sur-Saône. — de la Société philharmonique. 94.
— Colmar. — de la Société philharmonique, 75.
— Cologne. — pour l'anniversaire de la naissance de Beethoven. 423.
— Douai. — de la Société philharmonique. 131.
— Lille. — au bénéfice des salles d'asile. 60. — De l'Association musicale. 255. — Cercle du Nord. 131.
— Marseille. — au bénéfice de l'Association des artistes-musiciens. 139.
— Meaux. — dans les salons de l'hôtel-de-ville, 222.
— Reims. — de la Société philharmonique. 187.
— Saint-Germain-en-Laye. — Au bénéfice des orphelins de la ville. 351.
— Tours. — de la Société philharmonique. 202.
— Trouville. — au profit des pauvres de la salle des bains. 286.
— Versailles. — 2e de la Société philharmonique. 138.

CONCERTS.

— Berlin. — au bénéfice des ouvriers invalides. 95.
— Bruxelles. — de l'association des artistes-musiciens. 422.
— Ems. — de la société *la Concordia*. 296.
— Londres. — de l'Union musicale. 162. — Grands concerts nationaux. 359. 368. 384. 391. 407. 422.
— Madrid — du Conservatoire. 255.
— Mayence. — dans la salle de l'Académie. 222.
— Ostende. — donné au Casino. 278.
— Pays-Bas. — des sections pour l'enseignement de l'art musical. 202.
— Stettin. — des sociétés de chant réunies. 302.
— Vienne (Autriche.) — de la Société philharmonique. 103.
— de M. Albert (Emile) à Nice. 111.
— de Mlle Alboni à Strasbourg. 14
— de Balfe au château du prince héréditaire à Charlottembourg. 15.
— de Bartelloni (Angelo) à Madrid 432.
— de Batta (Alexandre) à Dieppe. 311.
— de Mlle Bertrand (Ida) à Paris. 138. — à Londres. 263.
— de M. Bawers à St-Pétersbourg. 223.
— de M. Henri Blanchard, au bénéfice du 11e arrondissement, *art.* de Henri Blanchard. 91.
— de Mlle Bohrer (Sophie) à Boulogne-sur-Mer. 312.
— de M. Blumenthal à Londres. 278.
— de M. Boulanger (Edmond) à Douai. 344.
— de M. Botgorscheck, flûtiste, à La Haye. 432.
— de M. Carlin dans la salle de l'hôtel-de-ville à Rouen. 84.
— de Mme Charbogne à Gand. 95.
— de M. Dancla (Charles) à Cholet. 278.
— de M. Dancla (Léop.), aux Eaux-Bonnes. 334.
— de Mlle Dobré, avec Géraldy et Samary, au Havre. 296. — à Trouville. 390.
— de Mlle Crémont (Cécile) à Tours, 422.
— de M. Eller (Louis) à Pau. 179
— de M. Ernst à Londres. 22. — à Nantes. 384.
— de M. Ernst avec Stéphen Heller à Brigton. 32. — à Londres. 46.
— de M. Forgues (Emile) à Madrid. 343 368. 407.
— de Mme Gaveaux-Sabatier, dans la salle Sainte-Cécile. 172.
— de Goria à Mons. 68. — à Boulogne-sur-Mer. 302.
— de M. Goulomy à Breslau. 179

CONCERTS.
— de M. Gung'l à Schwerin. 172. — à St-Pétersbourg. 195. 318.
— de M. Haini (Georges), avec Mlle Alboni, à Lyon. 84.
— de M. Hiller (Ferdinand), pour l'inauguration de la salle des Etats provinciaux, à Dusseldorf. 123.
— de M. Herz (Henri) à Mexico. 286.
— de M. et Mme Hustache à Dijon. 432.
— de Joachim, dans la salle Erard. 36.
— de MM. Krakamp et Sighicelli. 327.
— de M. Lacombe (Louis) à Orléans. 248.
— de M. Lacombe (Louis), *art.* de Henri Blanchard. 397. 418.
— de M. et Mme Legros à Plombières. 248.
— de M. et Mme Léonard à Bruxelles. 103. — à Copenhague. 139.
— de Lind (Jenny) à Brême. 60. — à Oldembourg. 74. — à Brunswick. 74. — à Hanovre. 74. — à Dresde au bénéfice des pauvres. 103. — à Stokholm. 255. — avec Vivier à Londres. 286.
— de Llorenz (Jean et Antonia) dans la salle Boisselot à Marseille. 195.
— de M. Moeser au Chili. 216.
— de M. et Mme Malibran à Grenoble. 432.
— de Mlle de Malleville à Boulogne-sur-Mer. 286.
— de Mlle Malleville (Charlotte), *art.* de M. Henri Blanchard. 397.
— de M. Marc-Burty à Vienne (Dauphiné). 95.
— de M. Marchal (Raphaël), à Metz. 278.
— de Mlle Milanollo (Teresa) à Bordeaux. 7. — à Toulouse. 40. — id. au bénéfice des pauvres. 60. — à Tarbes. 111. — à Béziers. 147. — à Cherbourg. 255.
— de Mlle Mira, *art.* de M. Henri Blanchard. 418.
— de Mlle Moulin (Elisa) à Londres. 162.
— de M. Pélégrin, dans la salle Pleyel. 162.
— de M. Pixis (Théodore) à Francfort. 59. — à Cologne. 59. — dans la Salle de Schauspielhaus à Berlin. 179.
— de Mme Pleyel au Casino à Bruxelles. 399.
— de Prudent (Emile) à Caen, Lizieux. 406. — à Rouen, *art.* de M. Amédée Méreaux. 420.
— de M. Ries (Hubert) à Berlin. 123.
— de Ropicquet, salle Sax. 35.
— de Schuloff (Jules) à Vienne (Autriche). 84. 132. 215.
— de M. Schlulze à Cologne. 132.
— de Servais avec les époux Léonard à Spa. 342. — à Bruxelles. 384.
— de M. Silas en Hollande. 47.
— de Mme Sontag au Conservatoire, *art.* de Maurice Bourges. 65. 72. 83. — à Boulogne-sur-Mer. 334.
— de M. Sowinski (Albert) à Brest. 7. — à Lorient. 32.
— de Mme Sontag à Boulogne-sur Mer. 296. 350.
— de Mlle Spohr (Rosalie) à Breslau. 179.
— de M. Taubert, avec Jenny Lind, à Charlottembourg. 111.
— de Thalberg à Boulogne-sur-Mer. 286.
— de Vander-Heyden à Lyon. 47.
— de Vatripon à Beauvais. 147.
— de Vieuxtemps à Breslau. 216.
— de Vivier à Bade, avec Jenny Lind. 278.
Concours pour une place d'organiste à Reims. 84.
— du Conservatoire de Bruxelles. 268. 274.
Congrès musical d'Angers et de Poitiers. 191.
Congrès scientifique de France à Nancy. (Réunion du) 238.

Conservatoire.

Concours annuels de musique et de déclamation. 243. 253. — Création d'une classe de chant populaire pour les adultes. 343.
Démission de M. Garcia, professeur. 359.
Exercice des élèves. 176. 197.
Nomination de M. Giuliani, comme professeur. 367.
Contre-basse monstre (construction d'une). 118.

D

Diplôme d'honneur de docteur en musique décerné à Meyerbeer. 263.
Distribution de prix aux élèves de la maîtrise de la cathédrale de Rouen. 286.

E

Elie, de Mendelsshon, exécuté à Weymar. 187.

F

Festival de Lucerne. 296.
— de 1851 à Lille. 407.
— (5e grand), de la Société des Pays-Bas, à Harlem, 263.
— de Strasbourg, au bénéfice des artistes musiciens, *art.* de Georges Kastner. 421
Fête de l'alliance des arts, des lettres et de l'industrie à Asnières. 294. 296.
— de Weimar, pour l'anniversaire de Goëthe, *art.* de M. Gérard de Nerval. 316.

G

Gazette musicale.

Album de chant et de danse offert aux abonnés de la *Gazette musicale*. 3.
Étrennes aux abonnés de la *Gazette musicale*. 366. 417. 425.
Primes offertes aux abonnés de la *Gazette musicale*. 125. 133.
Guttenberg (Anniversaire de la fête de). 178.
Gymnase musical (distribution de prix au). 348. — Concours d'harmonie. 302.
(Id.) 313.

I

Intendance des théâtres impériaux de Vienne (Décision de l'). 172.
Inventeurs (Association des) et artistes industriels. 406.

Institut.

— Liste générale des grands prix de Rome. 338.
— Premier grand prix de composition musicale obtenu par M. Charlot. 263.

L

Lettre des membres de la Société des concerts du Conservatoire à M. le ministre de l'intérieur. 44.
— du ministre, M. Ferdinand Barrot, en réponse à cette lettre. 45.
— de Béranger à M. François Bonoldi. 187.
— de Henri Herz, extraite du *Courrier des États-Unis*. 231.
— de M. Ponchard à M. Dorval. 248.
— des membres de l'association des artistes musiciens aux diverses sociétés lyriques qui avaient concouru au festival d'Asnières. 302.
— de M. Lumley, directeur du Théâtre Italien. 350.
— sur l'état actuel de la musique en Italie, *art.* de M. Adrien de la Fage. 28. 161. 173. 192. 200. 236. 244. 257.
Lille. — *Artiste* (apparition de l'), revue hebdomadaire. 215. — Création d'une société philharmonique. 111.

Littérature musicale.

Chant (du) dans les écoles d'Allemagne, *art.* de M. Fétis père. 141.
Chant de l'église évangélique et ses rapports avec la composition, par M. Charles de Winterfeld, *art.* de M. Fétis père. 5. 12.
Critique musicale; un volume de M. Scudo, *art.* de Maurice Bourges. 177.
Derniers éclaircissements sur le *Requiem* de Mozart, *art.* de M. Fétis père. 339. 369.
Etudes sur Verdi et ses ouvrages, *art.* de M. Fétis père. 308. 322.
Histoire de la musique par ses monuments, *art.* de M. Fétis père. 181. 203. 225. 241. 289.
Prophète (le) de Meyerbeer, étude analytique de la partition, *art.* de G. Kastner. 33. 41. 52. 69. 80. 87. 145. 125.
Revue d'un demi-siècle, *art.* de M. Edouard Fétis. 3. 9. 17. 49. 61. 85. 113. 167. 189. 345. 361. 377. 393. 411. 417.

LITTÉRATURE MUSICALE.
Rossini et le *Barbier de Séville*, *art.* de M. Fétis père. 165.
Sur un livre intéressant pour l'histoire de la musique, *art.* de M. Edouard Fétis. 213. 219.
Théorie de la musique sur les principes fondamentaux, à propos du mémoire de M. Delezenne, *art.* de M. Fétis père. 26. 57. 77. 106.

M

Maisons Brandus et Troupenas (réunion des deux). 334.
Malibran noire (Audition, chez le directeur de l'Opéra, de la). 195.
Marseille. (Tableau des représentations du *Prophète* à). 111.

Matinées musicales.

— de M. Bazzini, violoniste, à Madrid. 7.
— de Blumenthal à Londres. 179.
— d'Ettling (Emile). 83.
— de MM. Alard, Franchomme et Casimir Ney (3e et dernière). 102.
— de David (Félicien) au Jardin-d'Hiver. 139.
— de lord Westmoreland à Berlin. 32.
— d'Offenbach à Blois. 311.
— de M. Schubert à St-Pétersbourg. 60.
— de la Société de musique de chambre à Lille. 155.
Mariage de Mlle Darcier avec M. Mamignart. 285.
Médaille d'or accordée à M. Gottlieb Kruger, musicien à la cour de Stuttgard. 84.

Messes.

Messe de MM. Adam et de Saint-Julien exécutée à Ecouen. 318.
— de Ad. Adam à l'église St-Eustache, *art.* de Georges Bousquet. 386.
— de M. Adam fils, chef d'orchestre de la Société philharmonique à Tarbes. 407.
— brève de M. Sowinski exécutée à l'église de St-Nicolas. 147.
— commémorative à la mémoire de Frédéric Chopin. 350.
— Rouen. Détails sur la messe en musique de M. Mereaux. 130.
— de M. Dietsch, exécutée à Bordeaux. 399.
— exécutée à Melun au bénéfice de l'Association des artistes musiciens. 356.
— d'Haydn, exécutée à la cathédrale de Rouen. 179.
— musique sacrée à Rouen (Séance de). 95.
— de M. Huttinger, exécutée à Bruxelles. 432.
— de MM. Jean Julien et Antonin Prévot, exécutée aux Invalides. 162.
— de M. Laurent de Rillé à Sceaux. 239.
— de Niedermeyer, chantée à Arras. 399.
Méthode d'Emile Chevé (Rapport de la commission de surveillance sur la). 350. — Rapport de M. Héquet. 358.
Mois de Marie (le) à St-Gervais. 184.
Mosaïque musicale, *art.* de Henri Blanchard. 198. 228.
Musique (Journal la). 219.
Musique d'harmonie chez M. Ad. Sax. 171.
— religieuse exécutée dans les concerts de l'Avent à Munich. 423.

N

Nécrologie.

Auber (Mme veuve). 139.
Baermann. 103.
Balzac (Honoré de). 285.
Barizel (Charles). 202.
Bessin (Mme). 296.
Blumenthal (Joseph de). 195.
Boisselot (Louis). 195.
Botelli. 32.
Bottée de Toulmon 103.
Bret (de). 68.
Chaix. 187.
Circa (Angirio). 255.
Courtat. 75.
Dullos (Sophie). 350.
Dulcken (Mme). 147.
Eickorst. 391
Feltre (Alphonse Clarke de). 422.
Frochon (Mme), née Armantine Aubert. 431.

NÉCROLOGIE.

Gambaro (Battista). 84.
Grassini (Mme). 26.
Gyrowetz (Adalbert). 110.
Jansenne (Caroline). 75.
Klage (C.) 350.
Kiesewetter. 47.
Mainvielle. 103.
Knopp (Ernest). 334.
Mende (J.-C.) 312.
Mechetti (Pietro). 278.
Mockwitz. 7.
Mozin (Frédéric). 391.
Pavesi (Stefano). 296.
Piccini (Alexandre). 155.
Pokorny. 278.
Quérian. 278.
Romagnesi. 14
Sarah. 215.
Sauvo (François). 367.
Schubert (Louis). 248.
Schmalz (Henriette-Louise). 399.
Schuster. 391.
Schilling (Charles-Frédéric-Albert). 414.
Soler (Pedro). 202.
Stéphan (Henri). 179.
Tomascheck. 139.
Ullmann. 399.
Weinert (Antoine). 278.

Notices nécrologiques.

Sur Alizard, par M. N. 43.
Sur Balzac (de). 292.
Sur Boisselot (Louis), *art.* de Sylvain-Saint-Etienne. 201.
Sur Bottée de Toulmon, *art.* de Maurice Bourges. 121.
Sur M. Beer (Guillaume) 123.
Sur Mme Boulanger. 254
Sur Mme Branchu; *art.* de Henri Blanchard. 349. 359.
Sur M. le duc de Cambridge. 248.
Sur Mme Gavaudan. 221.
Sur M. Guenée. 94.
Sur G. Kiesevetter de Wiesenbrunn, *art.* de M. Aloys Fuchs, traduit de l'allemand par M. Fétis père. 97.
Sur Louis-Philippe. 295.
Sur Pavesi (Stéfano). 301.
Sur Mme Saint-Aubin. 314. 318.
Sur Troupenas. 131.

O

Ordonnance du czar Nicolas sur les pensions des artistes de Saint-Pétersbourg. 216.
— du roi de Hollande relative aux théâtres. 195.
Organisation d'une musique impériale pour l'empereur Soulouque. 422.
Orgue (audition d'un) nouvel de M. Cavaillé-Coll 172.
Orgue (réception d'un) de M. Moitessier, de Toulouse. 75.
Orphéon, réunion générale aux Champs-Elysées, *art.* de M. R. 134.
— deuxième réunion. 146.

P

Plan des principales salles de spectacle de Paris. 75.
Poitiers Association musicale (comité d'), pour l'art musical. 215.
Préparatifs pour l'anniversaire de la mort de Jean Sébastien Bach, à Leipzig. 216.

Q

Questions théâtrales.

Assemblée générale des auteurs et compositeurs dramatiques. 147.
Assemblée législative Subvention des théâtres. Conservatoire, etc. 133. — Demande de subvention pour Ronconi, directeur du Théâtre-Italien. 31.
Commission des théâtres, modification dans son personnel. 6.
Du nombre d'actes au théâtre de l'Opéra-Comique. 151. 162.
Procès de M. Ronconi et MM. Leroy Chabrol et Cie. 359.
— de MM. Lumley et Freyberg, directeur des théâtres de Berlin. 267.
Projet de troisième théâtre lyrique. 384.

QUESTIONS THÉATRALES.

Rectification à propos d'un article concernant la claque à l'Opéra. 247.
Rétablissement de la censure théâtrale. 263.

R.

Réclamation de M. Santo-Mango. 94.
Réception de Spontini dans sa ville natale. 359.
Rédemption (la), mystère en cinq actes, libretto de Emile Deschamps, musique de M. Giulio Alary, *art.* signé H. B. 135.
Requiem de M. Berlioz, exécuté à St-Eustache, *art.* de Léon Kreutzer. 153.
Rue Pinon transformée en rue Rossini. 222.

Revue critique.

Musique religieuse.

Lemmens. Journal d'orgue, *art.* de M. Henri Blanchard. 260.
Sowinski (Albert), messe brève et 1re grande symphonie, *art.* de Henri Blanchard. 185.

Ouvrages théoriques. — Méthodes et études.

Basler (C.). Carte routière des modulations harmoniques, *art.* de Henri Blanchard. 355.
Bodin (Etienne). Traité complet et rationnel des principes élémentaires de la musique, *art.* de Henri Blanchard. 300.
Fétis père. Lettres à M. Halévy sur la théorie de la musique. 403. 426
Garaudé (de). Méthode de vocalisation à deux voix. 301.
Kreutzer (Rodolphe). Etudes pour violon. *art.* de Henri Blanchard. 13.
Léonard de la Tuilerie. Ouvrage sur le trombone, *art.* de Henri Blanchard. 355.
Moncouteau. Abrégé des principes de l'harmonie, *art.* de Henri Blanchard. 406.
Stern (Sigismond). Manuel général de l'enseignement élémentaire du chant, des instruments et de la composition, *art.* de P. S 73.
— *Art.* reproduit des *Archives des hommes du jour.* 284.

Morceaux de divers genres.

Dufort (Charles). Choix de divers opéras de Gluck, *art.* de Henri Blanchard. 405.
Lassekk. Duos pour piano et violoncelle, *art.* de Henri Blanchard. 406.

Musique de théâtre.

Rossini. Petite partition de *Guillaume Tell. art.* de Henri Blanchard. 13.

Chant.

Album de divers auteurs, *art.* de Henri Blanchard. 418.
Dorval. L'Art de la prononciation appliqué au chant, *art.* de P. S. 230.
Duvivier. Mélodies. 185.
Godillon (Julicte). *La Clef des champs*, chœur. 215.
Gouin (Louis). Romances, *art.* de Henri Blanchard. 153.
Kreutzer (Léon). Mélodies et Ballades, *art.* de Maurice Bourges. 237.
Meyerbeer. 40 Mélodies, à une ou deux voix, *art.* de Maurice Bourges. 150. 158.
Perkins. Nocturnes pour le piano, *art.* de Henri Blanchard. 261.
Poisot. *Judith*, scène biblique, *art.* de Henri Blanchard. 261.
Stadtfeld. Mélodies, *art.* de Henri Blanchard. 185.
Stockhausen père Souvenirs religieux, *art.* de Henri Blanchard. 185.

Piano.

Blahetka. Quadrille des patineurs du *Prophète*, *art.* de Henri Blanchard. 260.
Dillon (Mlle G. J.). Diverses compositions, *art.* de Henri Blanchard. 260.
Divers. Fantaisies sur le *Prophète*, *art.* de Henri Blanchard 186.
Doehler. Nocturne pour piano, *art.* de Henri Blanchard. 300.
Guénée (Mlle). Composition pour le piano, *art.* de Henri Blanchard. 153.
Henselt (Adolphe). Appréciation de son talent et de ses œuvres. *art.* de Henri Blanchard. 334.
Liszt. Illustrations du *Prophète*, *art.* de Henri Blanchard. 137. 145.

REVUE CRITIQUE.

Mathias (Georges). Compositions pour le piano, *art.* de Henri Blanchard. 194.
Marmontel. Quarante Etudes pour le piano, *art.* de Henri Blanchard. 153.
Prudent. Concerto-symphonie, *art* de Henri Blanchard. 56. — Autres morceaux, *art.* de Henri Blanchard. 301.
Vienot. Tarentelle, *art.* de Henri Blanchard. 301.
Vœss (Camille). Album pour le piano, *art.* de Henri Blanchard. 22.
Wartel (Thérésa). Six Etudes de salon, *art.* de Henri Blanchard. 260.

Musique instrumentale.

Cappa (Antonio-José). Quintettes, *art.* de Henri Blanchard. 283.
Dancla (Léopold). Les *Violettes*, valses, *art.* de Henri Blanchard. 300.
Halévy. La partition de la *Tempèsta. art.* de Oscar Comettant. 218. 234.
Lavainne. Quintettes et septuor, *art.* de Maurice Bourges. 198.
Mendelssohn-Bartholdy. Derniers quatuors, *art.* de Henri Blanchard. 283.
Meyerbeer. Ouverture du *Prophète*, *art.* de Henri Blanchard. 218. 227. — Seconde édition du *Prophète*, *art.* de Henri Blanchard. 234.
Nonetto de Mme Farrene, exécuté dans les salons d'Erard, *art.* de Mme Wartel. 108.

S

Service funèbre en l'honneur de Louis Boisselot, à Marseille. 296.
— funèbre pour Mme Duflos. 414.
Société Sainte-Cécile (organisation de la) sous la présidence de M. de Bez. 367.
— des gens de lettres, formation du comité. 7.
— philharmonique de Paris (grande); sa création, *art.* de Léon Kreutzer. 27.
Société polytechnique (Travaux des élèves de la) dirigés par M. Chevé. 286.

Soirées musicales au bénéfice des familles des victimes d'Angers, salle Sax. 162.
— chez le ministre de l'intérieur. 68.
— chez M. de Nieuwerkerke. 222.
— chez le président de l'Assemblée nationale. 83.
— d'Auguste Morel. 176.
— de Duprez. 31. 67.
— de Godefroid. 83.
— de Jacques Offenbach. 7.
— de l'association lilloise. 216.
— de musique d'harmonie chez M. Sax. *art.* de Léon Kreutzer. 171.
— de M. Massart. 7. 47.
— de M. Rosenhain, *art.* de M. Léon Kreutzer. 129.
— de Mme Taccani Tasca, à Bruxelles. 432.
Solennité musicale de Dusseldorf. 187.
Souscription du président de la République pour la statue de Lesueur. 285.
Statistique des théâtres en Allemagne. 84.
Statue de Mercure au foyer de l'Opéra. 202.
Statuette de Meyerbeer par le sculpteur Hogler, de Vienne (Autriche). 359.

T

Théâtres.

Opéra.

Reprise du *Prophète*. 7.
Changement dans le personnel des chefs des chœurs. 7. 22.
Début de Mlle Cathinka Heinefetter. 39.
— de Meillet, baryton, ex-élève du Conservatoire. 39.
Représentation d'adieu de Duprez. 46.
Mme Hébert-Massy dans le *Prophète*. 59.
Engagement de Baroilhet. 59.
Stella ou *les Contrebandiers*, ballet-pantomime en 2 actes et 4 tableaux, de M. Saint-Léon, musique de Pugni, 1re représentation, *art.* de M. R. 65.
Mme Julienne dans le *Prophète*. 67.
Début de Mlle Petit-Brière dans la *Xacarilla* et le *Fanal*. 67.
50e représentation du *Prophète*. 74.
Représentation d'adieu de Mme Castellan. 74.
55e et 56e représentation du *Prophète*. 102.
59e — 122

THÉATRES (PARIS).

Début de Grignon fils dans l'*Ame en peine*. 122.
— de Mme Laborde dans les *Huguenots*, *art.* de M. R. 128.
Début de Mlle de Lamorlière 131.
Rentrée de Barroilhet dans *Charles VI*. 146.
Début du ténor Fleury. 155.
— de Mme Laborde dans *Lucie*. 155.
— de Mlle Alboni dans le *Prophète*. *art.* de Paul Smith. 157.
Reprise du *Rossignol* par Mme Laborde. 179.
Mlle Petit-Brière dans le rôle d'Annette de *Freischütz*. 187.
Représentation du *Prophète* pour les souscripteurs du congrès musical d'Angers. 215.
Clôture du théâtre pendant les mois de juillet et d'août. 222. 231.
Représentation au bénéfice de la caisse des pensions. 222
Engagement de Massol à l'Opéra. 222.
Réouverture de l'Opéra L'Alboni dans la *Favorite*, *art.* de Paul Smith. 239.
Rentrée de Fanny Cerrito et de Saint Léon. 341.
L'Alboni dans *Charles VI*. *art.* de Paul Smith. 321.
Visite de l'ambassadeur du Nepaul 326.
Représentation extraordinaire avec les acteurs des divers théâtres. 334.
74e représentation du *Prophète*. 343.
Dernières représentations de l'Alboni. 366.
Reprise du *Prophète* avec Mme Viardot. 382.
Reprise de *Freischütz* avec Marié et Mme Julienne. 382.
Début d'Obin dans les *Huguenots*. 385.
Rentrée de Mlle Nau. 399.
L'*Enfant prodigue*, opéra en cinq actes, paroles de M. Scribe, musique de M. Auber. 1re représentation, *art.* de Maurice Bourges. 401. 410.
86e représentation du *Prophète*. 422.
Gueymard dans l'*Enfant prodigue*. 431.

Opéra-Comique.

Les *Porcherons*, opéra-comique en trois actes, paroles de M. Sauvage, musique de M. Grisar, première représentation, *art.* de H. Blanchard. 19.
Reprise de la *Fée aux Roses*, par Mme Ugalde. 31.
Le *Songe d'une nuit d'été*, opéra-comique en trois actes, libretto de MM. Rosier et Leuven, musique de M. Ambroise Thomas, première représentation, *art.* de Henri Blanchard. 143.
Début de Mlle Félix Miolan dans l'*Ambassadrice*. 155.
Représentation de retraite d'Henri Deshayes. 162.
Représentation au bénéfice de Grard. 202.
Reprise de *Jeannot et Colin*. 215.
Retraite de Mlle Darcier. 222.
Le *Talisman*, opéra-comique en un acte, paroles de MM. Varin et Choquart, musique de M. Josse, première représentation, *art.* de H. Blanchard. 228.
Giralda ou la Nouvelle Psyché, opéra-comique en trois actes, paroles de M. Scribe, musique de M. Ad. Adam, première représentation, *art.* de H. Blanchard. 249.
Id., *art.* de M. Halévy, reproduit du *Constitutionnel*. 251.
Début de Barbot dans l'*Eclair*. 285.
Rentrée de Mme Ugalde. 308.
Reprise de l'*Amant jaloux*, paroles de d'Hèle, musique de Grétry, retouchée par M. Batton, *art.* d'Henri Blanchard. 315.
Reprise de la *Fée aux Roses* avec Herman-Léon dans le rôle d'Atalmuc. 343.
Le *Paysan*, libretto en un acte de M. Alboize, musique de M. Charles Poisot, première représentation, *art.* de H. Blanchard. 348.
Reprise du *Toréador* par Mme Ugalde *art.* de Henri Blanchard. 381.
La *Chanteuse voilée*, libretto en un acte de MM. Scribe et Leuven, partition de M. Victor Massé, première représentation, *art.* de Henri Blanchard. 397.
Reprise du *Val d'Andorre* avec Mlle Grimm. 406.
La *Dame de Pique*, opéra en trois actes, paroles de M. Scribe, musique de M. Halévy, première représentation. 425.

Théâtre-Italien.

Rentrée de Lablache. 7.
Débuts de Mme Froger dans *Nabuco*. 22.
Id. de Mlle Arnaud id. 22.

THÉATRES (PARIS).

Représentation au bénéfice des artistes de l'orchestre, *art.* de Henri Blanchard. 36.
Reprise de la *Donna del Lago*. 39.
Reprise d'*Il Matrimonio segreto*. 46.
Reprise de *Don Giovanni*. 59.
Représentation au bénéfice de Mlle d'Angri. 68.
Reprise de *Don Pasquale* 94.
Id. de *Maria di Rohan*. 110.
Le *Sélom*, symphonie descriptive en cinq tableaux, poésie de M. Théophile Gautier, musique de M. Ernest Reyer, 120.
Rentrée de Mme Ronconi dans *Maria di Rohan*. 122.
Clôture de la saison de 1849 à 1850, *art.* de M. R. 150.
Tableau de la nouvelle troupe des Italiens, de 1850 à 1851. 326.
Nomination de M. Lumley à la direction du Théâtre Italien. *art.* de Paul Smith. 331.
Réouverture de la nouvelle saison de 1850 à 1851; Mme Sontag dans la *Sonnambula*. 381.
Début de Mlle Fiorentini et rentrée de Lablache. 385.
La *Figlia del Reggimento*; Mme Sontag. 396.
Reprise d'*Il Barbiere* avec Mme Sontag. 406. 414.
Linda di Chamouni id. 431.

Théâtre-Français.

Améliorations apportées à l'orchestre. 255.

Théâtre des Variétés.

Représentation au bénéfice de Mlle Marquet. *art.* de Henri Blanchard. 183.

Théâtre de la Gaîté.

Première représentation de la *Petite Fadette*, musique de M. Semet. 146.
Première représentation d'*Il était un roi et une reine*, paroles de M. Nezel, musique de M. Varney. 147.

DÉPARTEMENTS.

ABBEVILLE. Première représentation des *Deux Sergents*, de M. Louis. 59.
AMIENS. Id. id. 47.
ANGERS. Programme des fêtes du congrès musical. 131.
ANGOULÊME. Représentation de Mlle Masson. 367.
BORDEAUX. Représentation de M. de Lagrave, premier ténor, dans la *Favorite*, *Lucie*, les *Huguenots*. 75 — Représentation de Mlle Alboni. 139. — Débuts de la troupe. 239. — Représentation de la *Reine de Chypre*. 270.
BREST. Représentation de Mlle Félix Miolan. 22. — Représentation de la nouvelle troupe. 248. — Représentation de *Charles VI*. 270.
CAEN. La *Fée aux Roses*. 270.
DIJON. Représentation de la *Juive*. 302.
GAND. Ouverture de l'année théâtrale par la *Reine de Chypre*. 312.
GRENOBLE. Mlle Heinefetter dans la *Favorite*, les *Huguenots*, la *Juive*, *Charles VI*, le *Prophète*. 179.
LE HAVRE. Représentation d'Herman-Léon dans les *Mousquetaires*. 22. — Représentation des *Deux Sergents*, de N. Louis. 84. — Bordas dans la *Reine de Chypre* et la *Favorite*. 75.
LILLE. Représentation de Mme Charton-Demeur. 384. — Mme Charton-Demeur dans le *Caïd*. 391.
LIMOGES. Bordas, dans la *Favorite* et *Lucie*, 31-47. Mme Wideman dans la *Favorite*, la *Reine de Chypre* et *Charles VI*. 147.
LYON. Mlle Heinefetter dans la *Juive* et les *Huguenots*. 103. — Mlle Lavoye dans la *Fée aux Roses*. 147. — Représentation des *Mousquetaires de la Reine*, 296.
MARSEILLE. Première représentation du *Prophète*. 38. — Représentation de l'Alboni dans la *Favorite*. 94. — Reprise des représentations du *Prophète*. 131. — Bettini dans *Robert-le-Diable*. 147 — Le *Prophète*, par Mme Koska. 171. — Reprise de *Ne touchez pas à la Reine*, avec Mlle Lavoye. 344 — La *Favorite*. 367. — Les *Huguenots*. 391. — Première représentation de l'*Etoile du marin*. 414. — *Art.* sur la reprise du *Prophète*. 422.

THÉATRES (DÉPARTEMENTS).

METZ. Première représentation des *Deux Sergents*, de N. Louis, 384.
MONS. Représentation de Mlle Stéphanie de Morny. 391.
NAMUR. Mme Widemann dans la *Favorite*, 270.
NANCY. Mlle Méquillet dans *Charles VI*. 31. — La *Fée aux Roses*. 155. — Mlle Méquillet et Mme Huré, dans *Norma*. 47. — Mlle Méquillet dans la *Reine de Chypre*. 40.
NANTES. Représentation de Martin dans la *Favorite*. 40. — Première représentation de *Maria Padilla*. de Donizetti, traduit en français par Hippolyte Lucas. 47.
NIMES. La *Reine de Chypre* et le *Barbier*. 367. — Représentation de Mlle Lavoye. 391.
ORLÉANS. Première représentation du *Val d'Andorre*. 23. — Représentation des *Deux Sergents*, de N. Louis. 202. — Reprise de cette pièce. 359.
REIMS. Première représentation des *Deux Sergents*, de N. Louis. 32-40.
ROUEN. Représentation d'Hermann-Léon. 255. — *Giralda*, au bénéfice de M. Petit-Delamarre. 384.
STRASBOURG. Première représentation de la *Fée aux Roses*. 103. — Mlle Méquillet dans *Charles VI* et la *Favorite*. 103.
TOULON. Mlle Koska dans la *Juive*. 110.
TOULOUSE. Mlle Heinefetter dans la *Favorite*, les *Huguenots*, la *Juive*, *Charles VI* et le *Prophète*. 179. — Les *Huguenots* et la *Reine de Chypre*. 270.
TOURS. Représentation des *Deux Sergents*, de N. Louis. 179.
VERSAILLES. Restauration de la salle du théâtre. 302. — Première représentation du *Maestro*, de M. Luce. 406.

THÉATRES (ÉTRANGER).

AIX-LA-CHAPELLE. Début de Mlle Mary dans le *Prophète*. 271.
AMSTERDAM. Première représentation du *Prophète* sur le théâtre allemand. 40.
ANVERS. Représentation des *Monténégrins*; ovation à Limnander, 15. — Première représentation du *Prophète*. 123. — Id. 172. — Id. avec Mlle Méquillet. 296, 327. 399. — Reprise des *Huguenots*. 423.
ATHÈNES. Réouverture du théâtre Italien. 414.
BARCELONE. Ouverture de la saison théâtrale, 147. — Réunion des deux théâtres sous un seul directeur. 342. — Mme de Giuli dans *Lucrezia Borgia*. 327. — Les *Puritains*, les *Martyrs* et l'*Esprit follet*, nouvel opéra de D. Rafaël Hernandez. 351. — Reprise de la *Figlia del reggimento*, *Don Pasquale*, la *Favorita*. 407.
BATAVIA. Dix représentations du *Val d'Andorre*. 368. — *Robert-le-Diable*. 391.
BERGEN. Etablissement d'une salle de spectacle par M. Ole-Bull. 7.
BERLIN. Exhibition des tableaux transparents, accompagnée de morceaux de chant. 14. — Les *Joyeuses commères de Windsor* et l'*Exilé*, joués en 1848 au théâtre Royal 32. — Le *Val d'Andorre*, d'Halévy, id. 32. — Le *Trompette de M. le Prince*, de Bazin, id. 32. — Représentation de la *Flûte enchantée*, à l'occasion de l'anniversaire de Mozart. 40. — Construction d'un nouveau théâtre. 84. — Les *Huguenots*, avec Mme Viardot. 132. — Début de Mme Viardot dans Valentine des *Huguenots*. 139. — Concerts dirigés par Meyerbeer. 147. — Détails sur la première représentation du *Prophète*. 154. — Le *Prophète*. 163. — Sur diverses représentations. 186. — *Art.* de M. Rellstab. 390. 430. — Début de Mlle Wagner dans le *Prophète* 202. — Représentation d'adieu de Mlle Wagner. 216. — *Elie*, de Mendelssohn; le *Camp de Silésie*, de Meyerbeer. 232. — La *Fée aux Roses*, pour le passage du prince de Prusse. 248. — Ouverture du théâtre Italien par les *Puritains*. 312. — Reprise de la *Juive* au théâtre Royal. 344. — Clôture des représentations de Mme Taccani-Tasca. 351. — La *Gitona*, de Balfe. 360. — Première représentation de la *Grande Duchesse*, de M. de Flotow. 391. — Mme Castellan dans *Otello*. 399. — Mme Castellan dans *Robert*. 414. — Début de Mlle de Lagrange dans le *Barbier*. 423.

THÉATRES (ÉTRANGER).

BRÊME. Représentation de Mlle Nissen. 47. — Le *Val d'Andorre*. 123.

BRESLAU. Première représentation du *Prophète*. 334. — Mme Gondy dans le *Prophète*. 360.

BRUXELLES. Première représentation des *Monténégrins* au théâtre Royal. 40. — Détails sur la représentation du *Prophète* et les concerts du Conservatoire. 121. — Sur le *Requiem* de M. Fétis, exécuté au service funèbre de la reine des Belges. 357. — Réouverture du théâtre de la Monnaie par *Sémiramis*. 172. — Démission du directeur du théâtre, M. Balathier. 239. — Inauguration du théâtre du Cirque. 318. — 1re représentation du *Prophète* avec Mlle Rabi; début de Barbot. 344. — Fermeture du théâtre à l'occasion de la mort de la reine des Belges. 351. — *Lucrezia Borgia* et *Mathilda di Sabran*. 360. — Première représentation du *Songe d'une nuit d'été*. 368. — Réouverture par le *Prophète*. 368. — Continuation des représentations du *Prophète*. 399. — L'*Elisire d'amore*. 432.

BOLOGNE. Première représentation d'*I falsi Monetari*, de Ricci. 147.

BRUNSWICK. Représentation du nouvel opéra : les *Frères fidèles*, musique de M. Mitchell, compositeur anglais. 111.

CARLSRUHE. Représentation de retraite du ténor Haitzinger. 195. — Représentations de *Robert le Diable*. 195.

COLOGNE. 1re représentation du *Val d'Andorre*. 15. — Etablissement d'un Conservatoire. 111. — Première représentation du *Prophète*. 139.

CONSTANTINOPLE. 1re représentation de la *Fidanzata dell guerriero*. 223.— Représentation de *Robert-le-Diable*. 407.

DANTZIG. 1re représentation des *Mousquetaires de la Reine*. 360.

DARMSTADT. Représentation des *Huguenots*. 132.— Clôture de la saison théâtrale par le *Prophète*. 195.

DESSAU. Exécution de la *Création* d'Haydn. 312.

DRESDE. 1re représentation du *Prophète*. 46. 75 — Représentation de la *Jolie fille de Gand*. 384.

DUBLIN. Le *Domino noir*. 163.

FRANCFORT. 1re représentation du *Vengeur*, de M. Schindelmeisser. 23. — Représentation du *Prophète*. 84.-123.— Représentation des *Huguenots*. 296.— 26e représentation du *Prophète* 286. — 1re représentation des *Croisés* de Bénédict. 318. — Représentation de Mlle Julienne 327.— 1re représentation d'*Otello* de Rossini. 360. — Les *Commères de Windsor*, opéra de Nicolaï. 1re représentation. 384.— Représentation de la *Grande Duchesse*. 432.

GRATZ. Représentation de Mlle de Lagrange. 232.

HAMBOURG. 1re représentation du *Prophète*. 40. — Représentation du *Prophète* au bénéfice de Mlle Wagner. 68. — Succès de Fanny Elsler. 202. — Début de la troupe de Berlin. 222.— Mlle Cathinka Heinefetter dans la *Juive* et les *Huguenots*. 351. — *Christophe-Colomb*, opéra de Barbieri. 384.

HANOVRE. Clôture du Théâtre-Royal. 223. — Le *Prophète*. 312.

KŒNISBERG. Sixième représentation du *Prophète*. 123.

ILE-MAURICE. Reconstruction du théâtre. 248.

LONDRES. Ouverture du Théâtre-Français. 13. — 1re représentation du *Val d'Andorre*. 13. — Divers débuts à ce théâtre. 38.—Le *Val d'Andorre* à Princess-Théâtre. 46. — Ouverture du théâtre de Sa Majesté. 103. — De Covent-Garden. 103. — Représentation au bénéfice de Mlle Charton au théâtre St-James. 103. — *Freischütz* et la *Muette* au théâtre de Covent-Garden. 111. — *Il Franco Arciero* au théâtre de Sa Majesté. 123. — Débuts de miss Catherine Hayes et de Sims Reeves au théâtre de Sa Majesté. 132. — Reprise de *Masaniello* à Covent-Garden. 132. — *Don Pasquale*, *Masaniello* et *Lucrezia Borgia* joués au théâtre de Sa Majesté. 139. — Le *Nozze di Figaro*, *Mosè*, *Gustave III* au même théâtre. 147. — *Linda di Chamouni* au théâtre de Sa Majesté avec Mmes Sontag et Ida Bertrand. 155. — *Moïse* et les *Huguenots* avec Mmes Castellan et Vera. 155. — Représentation des *Puritains* au théâtre de Sa Majesté. 172. — *Lucrezia Borgia*, le *Prophète* au théâtre de Sa Majesté 187. — 1re représentation de la *Tempesta*. 195-214.— Mme Viardot dans le *Prophète*. 222. — Les *Huguenots* et *Robert-le-Diable* à Covent-Garden. 232. — Divers détails sur les ouvrages représentés. 239. — Représentations de Mlle Nau au Surrey-Théâtre. 255. — La *Juive*, les *Huguenots* et le *Prophète* à Covent-Garden. 263.— Le *Prophète* représenté sur la demande de la reine. 278. — Fin de la saison des théâtres. 296. — Résumé des pièces jouées aux deux théâtres royaux pendant la saison. 302.

LA HAYE. 1re représentation du *Prophète*. 68. — Représentation du *Prophète*. 75.

LA NOUVELLE-ORLÉANS. Le *Val d'Andorre* et le *Prophète*. 195.

LEIPZICK. 1re représentation du *Prophète*. 111. — 1re représentation de *Geneviève*, de Robert Schumann. 239. — *La Fée aux roses*. 334.

LIÉGE. Bordas dans la *Reine de Chypre*. 111.

LISBONNE. 1re représentation du *Prophète* au théâtre San-Carlos. 132. — Réouverture du théâtre de San-Carlos. 423.

MADRID. Inauguration de la nouvelle salle de spectacle du palais de la reine. 7. — Détails sur le nouveau théâtre royal l'Oriente. 360. — Ouverture du théâtre l'Oriente. 399. — Succès de la Frezzolini à ses débuts. 414.—Début de Mlle Alboni dans la *Sonnambula*. 423.

MANHEIM. Reprise de *Richard Cœur-de-Lion* avec orchestration nouvelle. 15.

MAYENCE. Reprise des représentations sous un nouveau directeur. 318.

MILAN. Le *Désert*, de Félicien David, au théâtre Carcano. 172.—Représentation du *Duc d'Alve*, du comte Castelbarco. 255. — Détails sur le théâtre Carcano. 342. — Fermeture du théâtre de la Scala. 368. — La *Figlia di Figaro* au théâtre Carcano. 384.

MUNICH. 1re représentation d'*Il Matrimonio segreto*. 222.— Représentation du *Prophète*. 391.

NAPLES. Début de Mme Evrard dans *Lucrezia Borgia*. 68. — Représentation au bénéfice de Salvator Cammarano. 296. — 1re représentation de l'*Arrivo del Nipote*, opéra de M. Moretti 302.— Représentation de *Catarina di Clèves*, opéra de Chiaramonti. 327. — *La Schiava saracena*, de Mercadante 384.

NEW-YORK. 1re représentation des *Huguenots*. 248. — Début de Mme Paredi dans *Norma*. 399. — Représentations données par la troupe italienne. 223.

NOUVELLE-ORLÉANS. 1re représentation du *Val d'Andorre*. 40. — Le *Prophète*. 172. — Mlle Van Priez dans le *Prophète*. 202.

PESTH. 1re représentation du *Prophète*. 216.

PRAGUE. Représentations de Mme de Lagrange. 399.

RIGA. Représentation des *Huguenots* sous le titre de *Raoul et Valentine*. 248.

ROSTOCK. Ouverture du théâtre par le *Prophète*. 216.

ROTTERDAM. Exécution de l'*Elie*, de Mendelssohn. 40.

SAINT-PÉTERSBOURG. Reprise des *Huguenots*. 103. — Représentation des *Huguenots*. 132. — Mario dans *Don Pasquale* et la *Sonnambula*. 399.

SCHVERIN. Représentation du *Prophète* au Théâtre-Ducal. 84.

SÉVILLE. Représentation de *Linda di Chamouni*. 423.

STUTTGARD. Représentation de Duprez et de sa troupe. 390.

TRIESTE. Représentation de *Stifellio*, opéra de Verdi. 399.

VENISE. 1re représentation de *Crispin et la commère*, des frères Ricci. 103. — Représentation d'*Estella*, de Ricci. 202.

VIENNE (Autriche). 1re représentation du *Prophète*. 82 — Organisation nouvelle du Théâtre-Italien, 232. — Représentation d'adieu de Mme Wagner. 255. — Reprise du *Prophète*. 327. — Reprise des *Huguenots*. 351. — Représentation du *Mariage secret*, de Cimarosa. 360.

WEIMAR. Etablissement d'un Conservatoire. 84.— Reprise du *Comte Ory*. 139. — 1re représentation de *Une aventure de Charles II*, de Hoven. 147. — 1re représentation du *Corps de la Vengeance*. 223.

Théories complètes du chant, de M. Stéphen de la Madeleine. 139.

Trombone à coulisse (Invention du) par M. Sax. 22.

Trombone à coulisse cônes (Invention du) par M. Michaud. 255.

Typographie musicale perfectionnée à Madrid. 318.

U

Union des lettres et des arts (Banquet des associations constituées en). 177.

V

Variétés.

Alceste (l'), de Gluck, *art.* d'Hector Berlioz. 92.

Artistes convaincus, artistes sérieux, *art.* de Paul Smith. 246.

Chanson (la) de carrefour, *art.* de Maurice Bourges. 429.

Décentralisation (de la) artistique, *art.* de M. G. Bénédit, de Marseille. 266.

Deux dîners d'artistes. 261.

Echo (l') inattendu. 343.

Effet d'un chant national. 232.

Espérance (une) perdue, chronique d'Enghien 229.

Fée aux Roses (de la), du *Prophète* et des artistes français en Belgique, *art.* d'Henri Blanchard. 306.

Flânerie de la pensée artistique, *art.* d'Henri Blanchard. 276.

Flûtiste (le) hongrois, Kemeny. 74.

Histoire (de l') de la musique appliquée à l'enseignement, *art.* de Maurice Bourges. 341.

Mouchettes (les) de Zingarelli. 295.

Musicien (le) de bal, *art.* de Maurice Bourges. 365.

Ole-Bull et la police norwégienne. 83.

Piano (un) sur la carte. 284.

Piccinni ; études sur ce compositeur, *art.* de Paul Smith. 265. 281. 297. 305. 313. 329.

Poëtes (les) de l'amour, par Julien Lemer, *art.* de P. S. 262.

Romance (une) de Choron. 301.

Scribe et Halévy (MM.) chez Louis-Philippe. 231.

Soldat (le) et le saxophone. 283.

Visite au Gymnase musical militaire, *art.* de Paul Smith. 183.

Voyage de Jenny Lind en Amérique. 325. 334. 351. 368. — Son traité avec M. Barnum. 172. — Son arrivée à New-York. 318.

TABLE ALPHABÈTIQUE DES NOMS.

A

Adam (Ad). 135. 249. 250. 318. 356. 359. 384. 386. 387.
Alary. 7. 67. 102. 109. 177. 270. 312. 333. 414.
Alari (Giulio). 135.
Albert (Emile). 111.
Albertini (Mlle). 23.
Alboni. 14. 31. 84. 94. 123. 139. 146. 158. 171. 179. 183. 187. 192. 194. 255. 278. 295. 299. 311. 321. 343. 366. 367. 423.
Alizard 40. 43.
Altès. 7. 119.
Amat (Léopold). 406.
Amigo (Mlle). 386.
Ander. 82. 216.
Angri (Mlle d'). 7. 31. 36. 68. 146.
Anschutz-Capitain (Mme). 123.
Anthiome. 95.
Arago (Mme Victoria). 428.
Arga (Mme). 95.
Armingaud. 176.
Arnaud (Etienne). 419.
Arnheiter (Mlle). 244.
Arnoldi. 135.
Arquier. 239.
Artot. 269.
Asti (Mlle Thérèse). 199.
Auber. 45. 295. 383. 401. 409.
Auber (Mme). 139.
Audelans (Mlle Clémence d'). 120.
Audran. 251. 252. 263. 397.
Aujac 147.
Aumont. 101.

B

Bahadour (Jung). 326.
Balathier. 68. 339.
Baldanza. 132.
Balfe. 32.
Balzac (de). 285.292.
Barbieri. 384.
Barbot. 120. 131. 135. 162. 192. 216. 285. 296. 344. 368.
Barbot (Mme). 296. 302.
Barizel. 195.
Barnum. 268. 302. 318. 325. 334. 368.
Baroche. 382.
Barrault (Delphine). 67. 131.
Barrault. 244.
Barroilhet. 31. 39. 59. 138 146. 162. 178. 183. 222. 311. 321.
Bartelloni. 131.
Barthélemy. 335.
Bartolini. 39.
Basler. 355.
Batiste (Edouard). 302.
Batta (Alexandre). 22. 101. 311. 414.
Bataille. 37. 136. 187. 382. 425.
Batton. 262. 315.
Baucarde. 172. 187.
Bauche. 22.
Baumann. 269.
Bawers. 223.
Bazin. 349.
Bazzini. 7. 312.
Becquié. 367.
Beer (Guillaume). 94. 123.
Beethoven. 23. 119.
Behrend-Brand (Mme). 84. 123.
Belletti. 187.
Bellon. 170.
Bénard. 239.
Bénédit (G.). 40. 187.
Benoît. 7. 22.
Béranger. 260.
Bériot (de) 270.
Berlioz. 14. 27. 39. 111. 118. 153. 354. 388.
Bernard. 239.
Bernardel. 243.
Bertrand. 222.
Bertrand (Ida). 40. 68. 83. 138. 155. 163. 187. 263. 422. 431.
Bessin (Mme). 40. 296.
Bettini. 146.
Bienaimé (Mlle). 31.
Bignan. 337.
Bilhaut (Mlle). 176.
Billet (Alexandre). 38.
Biscaccintini (Mme). 360.
Biscotini (Mme Fiorio). 121.
Blahetka (Mlle). 84. 163. 260.
Blanchard (Henri). 136.
Blumenthal. 59 179. 194. 278.
Bock (Gustave). 111.
Bodin (Etienne). 300.
Boëhm. 14. 121.
Boettcher. 139.
Bohrer (Sophie). 343. 312.
Boisselot (Xavier). 344.
Boisselot (Louis) 195. 201.
Bonoldi. 428.
Borchart (Mlle). 172. 178.
Bordas. 22. 31. 47. 75. 111. 407.
Borcade. 243.
Bosselet. 268.
Botelli. 32.
Bottée de Toulmon. 120.
Boulanger. 101.
Boulanger (Mme). 244.
Bouché. 59. 178.
Boulcourt. 171.
Boullet. 244.
Boulo. 83. 144. 187. 302. 316. 426.
Bourdeau. 243.
Bourgeois. 198.
Bousquet (Georges). 170. 381.
Brambilla (Mlle) 327.
Branchu (Mme). 349.
Bremond. 123. 179. 322.
Brignoli. 94.
Briatte. 176. 198.
Brohan (Madeleine). 176. 383.
Brochant de Villiers 14. 22.
Brooks. 318.
Brunot. 192.
Brunswig (Mlle). 244.
Bussine. 7. 120. 131. 135. 198. 251. 252. 267. 393.
Bussine (jeune). 198. 333.

C

Cabel (Mme). 7. 47. 101. 119. 178. 239. 278 307.
Caillouë 36.
Calzolari. 187. 381. 386. 431.
Cambon. 162.
Cambridge (le duc de). 248.
Cammarano (Salvatore). 296.
Cano Bueno (Pedro). 318.
Cappa (Antonio José). 162. 171. 283. 334.
Carlin (Mlle). 84.
Casimir (Mme) 162.
Castel (Jenny). 92.
Castel (Mme). 111.
Castellan (Mme). 7. 31. 39. 132. 155. 163. 186. 222. 232. 318. 367. 391. 390. 399. 414. 431.
Castelli (Lina). 75.
Cavaillé-Coll. 273. 285.
Cavallo. 119.
Cerrito (Fanny). 222. 295. 311.
Chaix. 187.
Chanzi (Céline). 119.
Chapuis. 147.
Charbogne (Mme). 95.
Charlot. 337
Charron (Mlle). 244.
Charton (Mme). 14. 38. 270. 384. 391.
Chaudesaigues. 38.
Chelard. 135.
Chéri. 119.
Cherubini. 192.
Chevé (Emile). 138, 358. 286.
Chevillard. 135.
Chollet. 14. 38. 92.
Chopin. 333.
Choron (Alexandre). 301.
Choulet. 216.
Chrudimski. 123. 286.
Circa (Angirio). 255. 270.
Clapisson 134.
Clarke. 122.
Clauss (Mlle). 368. 391.
Clerisseau. 38.
Clippel (de). 95.
Coblentz (Mlle). 198.
Cocquereau (Mlle). 275.
Cohen. 244.
Colet (Hippolyte). 270.
Colini. 131.
Colletti. 139. 187.
Collyns. 270.
Comte. 178.
Colibri (prince). 119.
Colibri (princesse). 119.
Corbari. 187.
Cornelis. 122.
Cornelis (Mme). 248.
Cornette. 253.
Corrady. 40.
Cosmann. 22. 26. 67. 73. 100. 130. 278.
Costa. 255.
Costier (Mlle). 243.
Couderc. 144. 426.
Coulon. 248.
Courtat. 73.
Cremont (Cécile). 422.
Crets. 270.
Croharé. 192. 257.
Croisilles. 45. 192. 252.
Csillag (Mlle). 296.
Cuvillon (de). 45.

D

Dameron (Mlle). 402.
Damoreau (Mme). 23.
Dancla (Léopold). 300. 334. 428.
Dancla (Charles). 84. 263. 278 428.
Danhauser (Esther). 38. 384. 367.
Danhauser (Sarah). 38. 367.
Darcier. 198.
Darcier (Mlle). 67. 183. 187. 222. 232. 285.
Dauzats. 178. 194.
David (Félicien). 139. 388.
Defosse (Mlle). 270.
Delaporte. 170.
Delavaut. 192.
Deledicque. 147.
Delezenne. 26. 57. 77. 103.
Deloffre. 163.
Delorme (Mme). 326.
Delne. 40.
Demersemann. 35.
Demougeot. 176. 198.
Demunck. 101. 130.
Denault. 343. 423.
Depassio. 124.
Derivis. 15.
Desailly. 139.
Deschamps (Emile). 135.
Deshayes (Henry). 162.
Desmarets. 45. 102.
Desnoireterres (Gustave). 398.
Desplechin. 46 402.
Devriès (Mme). 40.
Didot. 139. 147. 31.
Didot (Mme). 38. 75. 139. 147.
Dietsch. 22. 27. 39. 118.
Dieudonné (Mlle). 38.
Dillon (Mlle Juliette). 229, 260 351.
Ditt. 327.
Doazan. 101.
Dobré (Mlle). 47. 67. 101. 118. 130. 170. 192. 202. 390.
Doche (Mme). 306,
Dœhler. 202.
Dorn. 163.
Dorus-Gras (Mme). 66. 100. 136. 187. 192.
Dorus. 66.
Dorval. 230. 248. 407.
Douvry (Mlle). 73. 120. 131. 134. 135. 216.
Dreyschock. 172.
Drutel (Mme). 23.
Dubois. 119. 122.
Duez (Mlle). 36. 335.
Duflos (Sophie). 350.
Duhaupas. 302.
Dulcken (Mme). 147.
Duponchel. 247.
Dupond (Alexis). 192.
Duprez. 46. 67. 194. 255. 390. 431.
Duprez (Caroline). 31. 162 255. 390.
Duprez (Alexandrine). 22.
Durand (Mlle). 95.
Durand (Mme). 335.
Duval. 84.
Duvivier. 406.

E

Ebeling (Mlle). 186.
Eckert (Charles). 367.
Eickorst. 391.
Eller (Louis). 179. 350. 389.
Engelman. 84.
Engelman. 84.
Erard. 248.
Ermel. 134. 270,
Ernst. 22. 32. 38. 46. 123. 163. 270. 277. 334. 359. 384.
Espinasse. 192.
Essler (Fanny). 202.
Euzet. 14.
Evrard (Mme). 68.

F

Fabri-Bretin (Mme). 299.
Farrenc (Mme). 47. 83. 262.
Faulhaber. 269.
Favanti (Mme). 31.
Ferranti. 397. 431.
Ferraris (Amélia). 123.
Ferret. 384.
Ferretti (Mme). 367.
Freyberg. 367.
Fétis père. 122. 130. 131. 139. 159. 178. 296. 334. 357. 359.
Fétis (Edouard). 334.
Fessy. 74.
Fiorentini (Mlle). 45. 32. 40. 296. 385. 422.
Fischer. 179. 358.
Fitzjames (Mlle). 326.
Flavio. 39.
Fleury (Mlle). 296.
Fleury. 23.
Fleury (Léon). 146. 155. 179. 187.
Flotow (de). 431.
Font. 312.
Forestier (Mme). 32.
Forgues (Emile). 368. 407.
Formes. 111. 139. 163. 255.
Fougères-Weil. 155.
Français. 255.
Franchomme. 67. 102. 176.
Frezzolini (Mme). 187. 354. 367. 414.
Frizzi-Francesco. 147.
Frochon (Mme). 431.
Froger (Mme). 22.
Fuoco (Mlle). 36.

G

Garaudé (Alexis de). 300.
Garcia. 359.
Garcia de Torres (Mme). 7.
Gardoni. 187. 239.
Garnier. 248. 337.
Gasc. 23.
Gassier. 407.
Gastinel. 118. 337.
Gautier (Théophile). 120.
Gautier. 273.
Gavaudan (Mme). 221.
Gaveaux-Sabatier (Mme). 136. 419.
Geiger. 318.
Genibrel. 7. 194.
Genin. 325.
Géraldy. 101. 192. 302.
Gérard (Mlle). 270.
Girard. 45. 129.
Giuli (Mme de). 327.
Giuliani (Mme). 187. 386. 367.
Gluck. 23.
Godefroid 32. 36. 91. 101. 135. 136. 277.
Godillon (Mlle Juliette). 101. 215. 222. (V. Dillon.)
Goria. 68. 302.
Gottschalk. 7. 73.
Gouffé. 274. 365.
Gouin (Mme). 131.
Gouin (Louis). 122. 152.
Goulomy. 179.
Gout. 383.
Gouvy (Théodore). 75.
Grahn (Lucile). 302. 318.
Grard. 202.
Gras (Mlle). 32. 67.
Grassini (Mme). 22.
Gresti (Marietta). 132.
Grignon (fils). 122.
Grimm (Mlle). 67. 143. 178. 187. 285. 316. 406.
Grisar. 350.
Grisi (Giulia). 131. 163.
Grisi (Carlotta), 103. 139. 239. 263.
Grisi (Eroesta). 39. 216.
Gross. 430.
Guénée. 94.
Guenée (Mlle). 7. 83. 101. 152. 198.
Guéroult. 383.
Guerreau. 389.
Gueymard. 31. 129. 187. 194. 422.
Guichard (Léontine). 367.
Guiciardi. 312.
Guillot (Antonin) 83.
Guilmant (Mlle). 139.
Guizard. 146.
Gundy (Mme). 95. 360.
Gung'l. 45. 75 172. 318.
Gunsberg. 67.
Gyrowetz (Adalbert). 14.

H

Hainl (Georges). 84. 95.
Haitz nger. 194.
Halauzier. 421.
Halder (Mlle). 111.
Halévy. 40. 155. 171. 179. 184. 251. 252. 318. 335. 354. 425.
Hallé. 187.
Haly. 23.
Hannegresse (Mlle). 302.
Hanselmans. 75.
Hanssens. 306.
Harrison. 46.
Hasselman. 422.
Hayes (Catherine). 132. 187. 407.
Haydn (Joseph). 23.
Hébert-Massy (Mme). 59. 129. 321. 333. 343. 356.
Heinefetter (Catinka). 39. 84. 103. 179. 351. 431.
Heisser. 60. 302.
Hella. 248.
Heller (Stephen). 32. 46. 147. 270. 277.
Hennelle (Mme). 136.
Henrion. 119.
Hensell. 311. 333.
Herder 316.
Herman-Léon. 22. 67. 100. 255. 316. 343.
Herman. 120. 170.
Hermant 84.
Hersant (Mlle). 243.
Herz (Henri). 286.
Hetzel. 192.
Hill. 163.
Hiller (Ferdinand). 111.
Hormille. 332.
Houssaye (Arsène). 155.
Hubert. 134.
Hugot (Josephine). 129.
Hummel. 119.
Hunten. 186.
Huré 155.
Huré (Mme). 47. 155.

I

Iwanoff. 422.
Iweins-d'Hennin (Mme). 187.

J

Jacquart. 119. 244. 418.
Jacquet (Mlle). 286.
Jaëll (Alfred). 14. 109.
Jancourt. 268.
Jaurès (Mlle). 327.
Joachim. 22. 32. 36. 67. 73. 92. 100. 130. 179.
Joignant. 136.
Jourdan. 187. 285. 302. 348.
Julien (Jeanne). 162.
Julienne (Mme). 40. 47. 83. 128. 155. 194. 296. 327.
Jullien (jeune). 418.
Junca. 384.

K

Kalkbrenner (Frédéric). 14.
Kas ner. 122.
Kelm (Joseph). 294. 384.
Kiesewetter. 47.
Klage. 350.
Kœnig. 322.
Koester (Mme). 75. 154. 186.
Kontski (Apollinaire de). 31. 36. 111. 144. 155.
Koska (Mlle). 110. 139. 147. 171.
Kratz. 121.
Krauze. 139.
Kreutzer (Rodolphe). 13.
Kreutzer (Léon). 7. 237.
Krinitz (Mlle). 67. 285. 365.
Kruger-Gottlieb. 84.
Kruger (jeune). 84.
Kruger. 186.
Kuchenmeister - Rudersdorf (Mme) 302.
Kullak. 172.
Kustner (de). 14. 186.

L

Lablache. 14. 36. 94. 132. 139. 187. 385. 414. 423.
Laborde (Mme). 128. 144. 146. 155. 179. 222. 239. 278. 334. 402.
Lac. 14.
Lacombe (Mlle). 123. 173.
Lacombe. 91. 215. 248. 398.
Lagarin. 68.
Lagrange (Mme de). 15. 23. 40. 82. 103. 216. 232. 239. 399. 414.
Lagrave. 75. 239.
Lamazou. 136.
Lamotte. 122.
Lard. 286.
Lasekk. 406.
Laty. 22.
Laumont-Leclerc (Mlle). 75.
Laurent. 270. 399.
Lavainne. 155.
Lavia. 187.
Lavoye (Mlle). 147. 285. 326. 344. 367. 391. 422.
Lebouc. 60.
Lecieux. 390.
Lée. 364.
Lefebvre (Mlle). 83. 94. 143. 144. 311. 316. 337. 343. 354.
Lefebure-Wely. 75. 285.
Lefebure (Mme). 75.
Lefort. 84.
Legros (Mme). 248.
Legros. 248.
Lehmann. 95.
Lemaire (Mlle). 131. 176.
Lemaire. 47. 123. 198.
Lemer (Julien). 262.
Lemercier (Mlle). 187.
Lemmens. 260. 269. 274.
Lemoine. 40.
Léonard (Mme). 103. 139. 312. 384. 431.
Léonard. 103. 139. 384. 431.
Léontine (Mlle). 294.
Leroy. 83. 192.
Lesage. 176. 198.
Lespes (Léo). 294.
Leuven. 143.
Levasseur. 35. 129.
Levasser. 7. 136.
Levater (Jonas). 75.
Lewy. 60.
Limnander. 15.
Lind (Jenny). 46. 60. 74. 95. 103. 172. 179. 195. 248. 255. 278. 286. 296. 318. 324. 351. 368.
Liszt. 68. 119. 271. 312. 316.
Livry (Mlle). 178.
Loder (Kate). 46.
Louis (N.). 32. 40. 47. 59. 74. 84. 202.
Luce. 406.
Lucchesi. 7. 14. 46.
Lumley. 7. 132. 331. 350. 367. 381.

M

Maddox. 46.
Madeline (Mlle). 38.
Magnan. 121.
Magnier (Léon). 139.
Malibran. 132.
Malibran (Mme). 132.
Mailly. 270.
Mainvielle-Fodor (Mme). 68. 366.
Majeski 14.
Malleville (Mlle Charlotte de). 67. 100. 120 274. 286. 365. 428.
Mandeville (Mme). 101.
Maralti. 255. 263. 350.
Marchand. 178.
Maré (Clarisse). 163. 199.
Maréchal. 278.
Marel. 131.
Mariani (Mlle). 239.
Mariani. 223.
Marinangelli (Marietta). 132.
Marini. 187.
Mario. 139. 163. 179. 186. 222. 232. 255. 263.
Marliani. 14.
Marmontel. 152. 449.
Martin (Joséphine). 136. 389.
Martin. 38. 40. 139. 178 296.
Martinez (Mme). 194. 198.
Marx (Mlle). 111. 271.
Massart (Mme). 118.
Massart (M.) 7. 130. 334.
Massé (Victor). 397.
Masset. 122. 155.
Massol. 132. 139. 111. 255. 302. 402.
Masson (Mlle). 367.
Mathias (Georges). 194. 296. 334
Mathieu. 38. 139. 422.
Mattmann (Louise) 68. 120. 148.
Maurin. 14. 47.
Mazas. 14.
Maymode. 101.
Mege. 38.
Meifred. 45.
Meillet. 39 46. 239. 367.
Mende. 312.
Mendelssohn-Bartholdy. 23. 40.
Meneant. 40.
Mequet 248.
Méquillet (Mlle). 31. 40. 47. 75. 84. 239. 270. 296. 327. 335. 399.
Merante. 36.
Méreaux (Amédée). 130.
Méric (Mlle de). 163.
Merly. 176. 198. 294.
Méry. 178.
Metrème 176. 198.
Meuman. 47. 66.
Meyer. 37. 94. 187. 251. 263. 285.
Meyerbeer. 7. 23. 33. 40. 46. 60. 75. 82. 103. 139. 154. 163. 179 184. 296. 334.
Michalesi (Mlle). 46.
Michaud. 255.
Michel. 60.
Milanollo (Mlle Teresa). 7. 40. 60. 111. 147. 199. 255. 278. 296.
Miolan (Mlle Félix). 22. 131. 155. 179. 251. 252. 389.
Mira (Mlle). 135.
Mitchell. 13. 111. 163.
Mocker. 14. 187. 215. 253. 316.
Mockwitz. 7.
Moeser. 216.
Moitessier. 75.
Moisson (Mlle). 68. 187. 199.
Molidow (Mlle). 183.
Molique. 187.
Moncouteau. 172.
Monnais (Edouard). 178. 247. 399. 406.
Montaland. 176.
Montcavrel. 139.
Montenegro (Mme). 239.
Montemerli (le comte de). 119.
Montigny (Mlle). 101. 192.
Morel (Auguste). 176. 111.
Morelli. 39.
Moretti. 302.
Moriani. 39. 146.
Morni (Mlle). 155. 263. 391.
Moulin (Eliza). 62.
Mulder-Duport (Mme). 94.
Mulder (Richard). 94.
Munier. 199.
Mozart. 23. 340.
Mozin. 391.

N.

Nantier (Mlle). 47.
Nast. 286.
Nathan. 14.
Nau (Mlle). 46. 255. 399.
Neodot (Mlle). 38. 111.
Nerini. 46. 239.
Neumayer. 348.
Ney (Casimir). 102. 176. 390.
Neyts. 269.
Nicolaï (Otto). 14.
Niedermeyer. 118. 192.
Nissen (Mlle). 47. 139. 195.
Noël (Mlle). 123.
Nordet (Mme). 384.
Nouguès. 178.
Novello (Mlle Clara). 123.

O.

Obin. 385. 402.
Octave. 121. 178.
Offenbach. 7. 101. 350.
Okolski (Mme d'). 139.
Ole-Bule. 7. 40. 83.
Onslow. 274.
Osborne. 296.

P.

Pacini (Emilien). 37. 135.
Pansart (Mlle). 40.
Panseron. 84.
Pardini. 318.
Parodi (Mme). 103. 187. 399.
Parys (Mlle). 270.
Paton (Mme). 131.
Patte. 23.
Paulin. 318.
Pavesi (Stefano). 296. 301.
Pelegrin. 162.
Pellegrin. 38.
Pepin. 368.
Persiani (Mme). 14. 94. 183.
Person (Mme). 270.
Petipa (Mlle). 307.
Petit. 40.
Petit-Brière (Mlle). 134. 402.
Pfeiffer (Georges). 60.
Pfeiffer (Mlle Clara). 111. 155.
Phiosta. 123.
Piatti. 163.
Piccinni (Alexandre). 155. 163.
Pixis (Théodore). 59. 95. 179. 186.
Pleyel (Mme). 119. 129. 134. 136. 138. 139. 333. 414.
Plunkett (Mlle). 155. 402. 122.
Poinsot (Mlle). 390.
Poisot (Charles). 260. 348.
Pollet. 45.
Ponchard (Charles). 67. 100. 135.
Ponchard (Mme). 100. 135. 356.
Ponchard. 311. 356.
Porteheaut. 129.
Potier (Mme). 122. 359. 414.
Potier. 444.
Poultier. 35. 333.
Prevost (Antonin). 162.
Prudent. 32. 359. 390. 406.
Puget. 122.
Puzni. 66. 327.
Pujol. 198.
Pyne (Louis). 46.
Perkins. 260.

Q

Queriau. 278.
Quesnet. 23.

R

Rabi (Mme). 344. 368.
Rachel (Mlle). 146. 186. 199. 419.
Reber. 129.
Reicher. 268.
Reiset (Mlle de). 66. 184. 229.
Reeves. 132.
Regnier (J.). 123.
Renaud (Mlle). 95.
Revilly (Mlle). 187.
Rey-Sainton (Mme). 75. 368. 394.
Reyer (Ernest). 120. 155. 215.
Reynier (Léon). 120. 178. 192. 202. 274.
Ribes. 176.
Riccordi. 14.
Ricquier. 251. 252. 263.
Ries (Hubert). 123.
Rignault. 79. 192.
Riquier 198.
Robert (Mlle). 402.
Robert (Jules). 334.
Rodas. 327.
Rodrigues (Edouard) 32. 37. 94. 102.

Roger. 7. 81. 136. 144. 183. 183. 194. 222 270 299. 311. 410.
Roize 38.
Romagnesi. 14.
Romedeu. 152. 192.
Ronconi. 31. 36 59. 94. 146. 331. 414.
Ronconi (Mme) 122. 146.
Ropicquet 44. 35. 419.
Rosellen. 186.
Rosenhain. 22. 59. 119. 129. 318. 370.
Rossi (Lauro). 318.
Rossi-Caccia (Mme). 15.
Rossini. 23. 39. 40.
Roulle (Mme). 60.
Rousselot. 248.
Rouvroy (Mlle). 14. 121.
Rupplin (Mlle). 135.

S

Sage (Mme). 40.
Saint-Aubin (Mme). 311. 318.
Sainte-Foy. 14. 35. 101. 183. 215. 251. 252. 263. 422.
Saint-Léon. 66. 222. 295. 311. 403.
Saloman. 343.
Salvi. 187.
Samary. 83. 296.
Samson. 176. 194.
Sandelion (Mme). 40.
Santo-Mango. 94.
Sauvo (François). 367.
Savart. 414.
Savary. 198.
Sax. 22. 171. 285.
Schadow. 123.
Schilling. 84. 414.
Schindelmeiser. 23.
Schlesinger (éditeur). 254
Schlottmann. 171.
Schmalz (Mme). 399.
Schneider. 312.
Schreiber Kirchberg (Mme). 335.
Schubert (éditeur). 40.
Schubert (Louis). 248
Schulhoff (Jules). 84. 132. 215
Schulz (Mlle). 186.
Schuster. 391.
Schwederlé. 421.
Scott. 40.
Scribe. 154. 179. 249. 252. 295. 359. 397. 401. 426.
Scudo. 177.
Sechan. 402.
Seghers. 37. 367.
Seguin (Mlle). 131. 134. 135.
Seligman. 7. 83. 101. 119. 270. 274. 296. 302.
Semet. 147.
Servais. 384.
Seuriot. 15.
Silas. 47. 172.
Simon (Jules). 170.
Sinsolliez. 111.
Sloper. 187.
Smart (Henri). 350.
Snaul. 422.
Soler. 202.
Sontag (Mme). 7. 65. 83. 102. 122. 132. 139. 155. 163. 172. 235. 296. 334. 350. 381. 396. 414. 431.
Sowinski (Albert). 7. 32. 147. 179. 187. 390.
Spohr. 68. 75. 248.
Spohr (Mlle Rosalie). 179.
Spontini. 359.
Stadfeld. 185.
Stamaty. 91.
Steiner-Baucé (Mme). 38. 75. 139 162. 334.
Stephen de la Madeleine. 89. 139.
Stern (Sigismond). 73. 284.
Stockausen. 75. 173. 185.
Stoltz (Mme). 406.
Strauss. 47.
Stroccken. 172.
Sujol. 176.
Svetschinn. (Dimitrien). 173.

T.

Taccani (Mme). 276.
Taglianico. 139.
Taglioni (Marie). 139. 186.
Tamberlik. 132. 139. 187.
Tariot. 134.
Taubert. 95. 172.
Taylor (le baron). 387. 406.
Tessier. 178.
Thalberg. 38. 94. 286.
Théodore. 23.
Théodore (Mlle). 274
Thibaut. 294.
Thiéry. 402.
Thomas (Ambroise). 143.
Thouret (Antony) 278.
Tichatscheck. 46. 139. 154.
Tilmant. 45
Tillemont (Mlle). 198.
Tissère. 123. 172.
Tisserant. 155.
Tissier. 178.
Till. 68.
Tolbecque. 45.
Tomaschek. 139
Tonnelier (Mlle). 274.
Triebert. 170.
Troupenas. 131.
Tuczek (Mlle). 32. 139.

U.

Ugalde (Mme). 14. 31. 263. 278. 296. 308. 381. 406. 426.
Ullmann. 399.

V

Vanden-Hante (Mlle). 275.
Van der Heyden. 47.
Vangelder. 202.
Van-Goor. 275.
Vanhoue. 75.
Varney. 146.
Vaslin. 75.
Vatripon (Mlle). 147.
Vautbrot. 101. 359.
Vega (Mme). 7.
Vera (Mlle). 139 101. 139. 155.
Verdi 308.
Verdini (Mlle). 432.
Veron. 247.
Verroust. 119. 334. 389.
Vervoitte (J). 84. 95. 286.
Vial. 38.
Vialette 306.
Viardot (Mme). 31. 46. 13. 102. 132. 139. 154. 163. 186. 222. 263. 296. 385. 422.
Viault. 296.
Vidal (Mlle). 383.
Viennot. 300
Vieuxtemps. 278.
Vincent. 248.
Viola (Mme) 312. 318.
Virgyngi Uranie). 15.
Vivien. 94.
Vivier. 40. 263. 278. 286. 302. 343.
Vogel. 118.
Voitel (Mlle). 101.
Voss (Camille). 22.
Voss (Charles). 186. 296.

W.

Wackenthaler. 172.
Wagner (Mlle). 15. 47. 68. 186. 202. 216. 248. 255.
Wagner. 317.
Wallerstein. 248.
Walter. 147.
Walli. 312.
Wartel (François). 47. 356. 389.
Wartel (Mme). 73. 101. 109. 147. 270. 277. 390.
Weber. 118 340.
Werling. 137.
Wertheimber (Mlle). 383.
Wicard. 275.
Widemann (Mme). 147. 178. 270. 307.
Wieil. 422.
Wieniawski (Henri). 171. 243.
Wieniawski (Joseph). 118. 130. 135. 151.
Wilfrid (d'Indy). 37.
Willmann. 270.
Willmers. 103.
Witt. 286.
Witzleben. 32.
Woets. 75. 422.

Z.

Zaccone (Mme). 83.
Zimmerman. 134.
Zirges (Mlle). 163.
Zschiesche. 139.

TABLE DES RÉDACTEURS.

Bénédit (G.), de Marseille, 266.
Berlioz (Hector). 92.
Blanchard (Henri). 13. 19. 22. 56. 66. 73. 91. 100. 106. 109. 119. 131. 135. 137. 143. 145. 153. 185. 186. 194. 198. 218. 227. 228. 234. 249. 260. 261. 273. 276. 283. 300. 301. 306. 315. 333. 348. 349. 355. 364. 381. 388. 397. 405. 418. 428. 483.
Bourges (Maurice). 21. 36. 55. 65. 72. 83. 90. 96. 99. 118. 121. 129. 134. 144. 150. 158. 177. 198. 237. 341. 354. 365. 401. 410. 429.
Bousquet (Georges). 332. 386.
Comettant (Oscar). 218. 234.
Fétis père. 5. 12. 26. 57. 77. 97. 106. 141. 165. 181. 203 225. 241. 289. 308. 322. 339 403. 426.
Fétis (Edouard). 3. 9. 17. 49. 61. 85. 113. 167. 213. 189. 219. 225. 345. 364. 377. 393. 411. 417.
Gérard de Nerval. 316.
Halévy (F.). 251.
Kastner (Georges). 33. 41. 52. 69. 80. 87. 115. 125. 120.
Kreutzer (Léon). 27. 63. 129. 153. 171. 237. 354. 388.
Lafage (Adrien de). 28. 161. 174. 192. 200. 236. 244. 257.
Méreaux (Amédée). 120.
Rellstab. 390. 431.
Saint-Etienne (Sylvain). 201. 388.
Smith (Paul). 1. 73. 183. 205. 246. 262. 265. 282. 298. 299. 306. 314. 321. 329. 331.
Wartel (Mme Thérèse). 108.

FIN DE LA TABLE.

Imprimerie centrale de Napoléon Chaix et Ce, rue Bergère, 20.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

17e Année. N° 1. 6 Janvier 1850.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres.	Cramer, Beale et Cie, 201, Regent street.
St-Pétersbourg.	Bellizard.
New-York.	Scharfenberg et Luis.
Madrid.	Union artistico-musical.
Rome.	Merle.
Amsterdam.	Theune et
Stockholm.	Hirsch.
Berlin.	Au bureau des Postes.
Leipzig.	Michelsen.
Lisbonne.	Sassetti.

Prix de l'Abonnement

Paris, un an.	24 fr.
Départements.	30
Étranger.	34

Annonces.

50 cent. la ligne.	pour 1 fois.
30 cent.	pour 3 fois.
20 cent.	pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Revue de l'année 1849, par **Paul Smith.** — Album de chant et album de danse offerts aux abonnés de la *Revue et Gazette musicale.* — Revue d'un demi-siècle, par **Edouard Fétis.** — Littérature musicale, le chant de l'église évangélique, de Charles de Winterfeld, par **Fétis** père. — Nouvelles et annonces.

L'*Album de Chant* et l'*Album de Danse* que nous offrons à nos abonnés, à titre d'étrennes, sont à leur disposition.

Nous les prions de vouloir les faire retirer au bureau du journal.

Ainsi que nous l'avons annoncé déjà, le manuscrit des *Quarante Mélodies* de Meyerbeer est entre nos mains. Nos abonnés peuvent donc compter que ce précieux et important recueil leur sera livré aussitôt que la gravure et l'impression en seront terminées.

La table des matières de la *Revue et Gazette musicale* leur sera expédiée dans le courant de ce mois.

REVUE DE L'ANNÉE 1849.

La voilà donc finie, morte et enterrée comme ses dix-huit cent quarante-huit sœurs, cette année 1849 qui a roulé dans son cours tant de choses grandes et petites, mais qui, certainement, occupera une place élevée et lumineuse dans les fastes de la musique.

Quelle puissance que celle de l'art, dont les artistes sont toujours les premiers à désespérer! Combien n'en avons-nous pas vu, des plus habiles et des plus illustres, qui, dans les premiers mois de l'année précédente, ne croyaient plus à rien, ne se flaient plus à rien, et songeaient à se faire n'importe quoi, concierges de châteaux ci-devant royaux, voire même représentants du peuple, plutôt que de rester ce qu'ils étaient! Eh bien, nous qui écrivons ces lignes, nous n'avons jamais douté de l'avenir, et les événements ont justifié notre conviction. Nous n'avons jamais douté que l'art ne reprît bien vite le rang qui lui appartient dans ce courageux et intelligent pays de France!

L'année 1848 s'était terminée au bruit joyeux et populaire du mémorable succès obtenu par le *Val d'Andorre*, de ce succès qui était venu prouver si à propos qu'il était encore possible d'obtenir des succès, de faire rire et pleurer, d'attirer la foule, de ce succès, enfin, qui avait rendu la vie et l'espoir, non-seulement à un théâtre, mais à tous les théâtres de Paris et d'ailleurs.

Et l'année 1849, en apparaissant, voyait déjà se dresser devant elle l'immense figure de ce *Prophète,* solennellement promis, neuf mois auparavant, dans les jours les plus sombres, mais qui, pareil à son glorieux devancier, *Robert le Diable,* se sentait de taille et de force à lutter même contre une révolution! Il ne pouvait deviner, tout *Prophète* qu'il était, que, comme *Robert le Diable*, il aurait aussi à lutter contre le choléra! N'importe! il est venu à son jour, à son heure, et il a vaincu tous les obstacles, tous les fléaux. Il a triomphé à Londres comme à Paris, et dans ce moment il marche sur Berlin pour triompher encore, pour commencer glorieusement son tour d'Europe et du monde entier!

L'avénement du *Prophète*, les débuts de Mme Viardot, de Roger et de Mme Castellan, tout à la fois, quel coup de fortune pour l'Opéra qui avait inauguré l'année par le *Violon du Diable*, et qui devait la clore avec la *Filleule des Fées!* Quand nous parlons de fortune, chacun sait ce qu'il faut entendre; après des jours de misère comme ceux que les théâtres avaient subis, c'était une fortune que de se sauver, que de vivre, et l'on peut dire en ce sens que l'Opéra, dans toute l'année 1849, a largement vécu!

L'Opéra-Comique n'a rien eu à lui envier: sa part de fortune ou de salut n'a pas été moins copieuse. Le *Caïd,* les *Monténégrins,* le *Toréador,* l'ont mené, comme par la main, à cette *Fée aux Roses* qui a renouvelé le miracle du *Val d'Andorre*, en lui rouvrant une mine qu'il n'est pas près d'épuiser.

Le Théâtre-Italien n'a pas voulu qu'on accusât la République de l'avoir tué sans retour. En 1848, à peine avait-il essayé de renaître qu'il était retombé pâle et agonisant; mais Ronconi s'est fait un point d'honneur de le ressusciter deux fois en 1849, la première au mois de janvier, la seconde au mois de novembre, et deux fois il y a réussi, Dieu sait par quels sacrifices! Toujours est-il que, grâce à lui, grâce à son talent et à son héroïsme, le Théâtre-Italien n'a cessé d'être inscrit sur la liste des vivants.

Faut-il rappeler ces divers essais lyriques tentés sur plusieurs des scènes de la capitale, cette velléité d'opéra-comique *in extremis* à la Porte-Saint-Martin, trois ou quatre jours avant une clôture, et qui n'a produit que le *Postillon de Saint-Valery*, cette autre velléité du même genre dont l'Odéon s'est senti pris récemment et qui nous a valu les *Gardes Françaises?*

Une tentative plus sérieuse, et à tous égards plus triste, n'est-ce pas celle de l'Opéra-Bouffe-Français, qui avait élu son domicile au théâtre Beaumarchais, pour égayer le quartier de la Bastille? L'Opéra-Bouffe-Français, éclos sous un ciel tropical, en plein choléra, en plein été, devait vivre encore moins que l'Opéra-National n'avait vécu; Beaumarchais lui-même n'aurait pu prolonger ses jours : la Bastille n'est pas musicale.

Mais comment se fait-il que rien de plus raisonnable, de plus viable n'ait été entrepris pour la création de ce troisième théâtre, lyrique que l'on demande toujours et qu'on ne sait pas fonder?

En résumé, voici ce que l'Opéra, l'Opéra-Comique, et l'Opéra-

Bouffe-Français, nous ont donné d'ouvrages nouveaux pendant la défunte année :

Opéra. — 19 janvier. —Le *Violon du Diable*, ballet en 2 actes, de St-Léon, musique de Pugni. — 15 avril. — Le *Prophète*, opéra en 5 actes, de Scribe et Meyerbeer. — 8 octobre. — La *Filleule des Fées*, ballet en 3 actes, de St-Georges et Perrot, musique d'Ad. Adam et St-Julien. — 24 décembre. — Le *Fanal*, opéra de St-Georges, musique de Ad. Adam. — Total : 4 ouvrages.

Opéra-Comique. — 2 janvier.—Le *Caïd*, de Sauvage et Amb. Thomas. — 31 mars. — Les *Monténégrins*, de Gérard, Alboise et Limnander. — 18 mai. — Le *Toréador*, de Sauvage et Ad. Adam. — 7 juillet.—La *Saint-Sylvestre*, de Mélesville, Masson et Bazin.—1er octobre. — La *Fée aux Roses*, de Scribe, St-Georges et Halévy. — 9 novembre. — Le *Moulin des Tilleuls*, de Mallian, Cormon et Aimé Maillart. — Total : 6 ouvrages.

Opéra-Bouffe-Français. — *Pierrot au Marais*. — Le *Vieux prix de Rome*, de Ch. Potier et H. Potier. — Le *Marin de la Garde*, de St-Yves et Eugène Gauthier. —Le *Cousin de Denise*, de Lubize et Paris. — La *Saint-André*, d'Hippolyte Lucas et Bazzoni.

Le total des ouvrages nouveaux de différents genres représentés en 1849 est de 248 ; celui de l'année précédente était de 267 : nous avons donc 19 ouvrages de moins. Ce déficit doit-il être porté sur la colonne des pertes ou sur celle des profits?

Comme trait caractéristique de l'année, il faut noter le progrès de la faveur dont jouissent nos opéras et nos artistes à l'étranger. Pour la première fois notre opéra-comique s'est établi à Londres; M. Mitchell l'y a introduit dans son théâtre, où jusqu'alors on n'avait joué que la comédie et le vaudeville. L'importation a été complétement heureuse et parfaitement accueillie. Les Anglais ont battu des mains à notre genre national, toujours national, quoi qu'en disent les sublimes docteurs et les puritains. Tandis que la *Muette* d'Auber, traduite en italien, réussissait grandement à Covent-Garden, ses charmants opéras-comiques, séduisaient le public de St-James, sans cesser de parler leur langue naturelle.

Londres a vu s'accomplir dans la même saison deux événements de nature tout opposée. Jenny Lind a renoncé au théâtre et Mme Sontag y a reparu : l'une avait fait sa fortune, l'autre l'avait perdue. Mais avant de prendre un parti définitif, Jenny Lind a donné au public anglais une exhibition de ses caprices et de ses bizarreries. Il lui a plu de chanter des opéras sans les jouer, en costume de ville, et puis elle est revenue pour quelques fois seulement au costume de théâtre. Enfin, elle a quitté l'Angleterre, qui l'avait posée sur un piédestal de princesse et de reine, piédestal si élevé que l'on peut facilement y gagner le vertige.

Autres événements remarquables :

Duprez, notre grand ténor, banni de l'Opéra, s'est mis à voyager en France, portant tout avec lui, son nom, son talent et sa troupe, composée de ses seuls élèves. Nos provinces l'ont reçu comme méritait de l'être le chanteur et le professeur.

Le jeune et digne successeur de Duprez, Roger, profitant d'un congé, s'est élancé en Allemagne, qui retentissait des fêtes destinées à célébrer le centième anniversaire de la naissance de Gœthe. Roger a plu beaucoup au-delà du Rhin; il a électrisé le public de Francfort et de Hambourg.

Roger chantait en allemand, et de son côté, l'Alboni se préparait à chanter en français. Elle étudiait la *Favorite*, la *Reine de Chypre*, qu'elle a voulu essayer en Belgique, avant de se risquer à Paris.

Désormais, tous les grands chanteurs seront polyglottes ; Duprez avait donné l'exemple; on l'a trouvé bon, et on l'a suivi.

A Paris, la Société des concerts, dirigée par un nouveau chef, M. Girard, a poursuivi sa carrière, et le public ne lui a pas manqué. Souvent même la salle du Conservatoire s'est trouvée trop petite, notamment le jour où l'orchestre et les chanteurs ont exécuté le *Prométhée enchaîné*, dont la poésie était d'Eschyle, et la musique d'Halévy. Ce n'était pas assez d'une audition unique pour l'œuvre sortie d'une telle collaboration. La Société des concerts doit encore nous la répéter dans la session de la présente année.

Une société nouvelle s'est fondée sous le titre de l'*Union musicale*. Hélas ! la pauvre Manéra, son fondateur, a déjà disparu de ce monde ; mais d'autres lui ont succédé. L'*Union musicale* va bientôt prouver qu'elle existe encore.

La Société de musique classique a également repris ses séances interrompues et ses fidèles l'en ont félicitée du fond du cœur.

L'Association des artistes musiciens, que les révolutions pouvaient ébranler, a, au contraire, doublé de force en doublant son capital. C'est un bienfait immense qu'elle doit tout entier à son excellent et infatigable président, M. le baron Taylor. La grande loterie nationale, organisée par ses soins au profit des deux associations, celle des musiciens, celle des peintres, architectes, sculpteurs, graveurs, dessinateurs, n'aura pas produit moins du million qu'on s'en était promis, et chacune des associations y aura gagné plus de 100,000 fr., c'est-à-dire près de 6,000 francs de rente. Aujourd'hui même, l'inscription de rente appartenant aux artistes - musiciens s'élève à 10,000 fr., et elle s'élèvera peut-être à 12,000, lorsque tous les bénéfices seront réalisés. Vous le voyez, artistes-musiciens, l'année 1849 n'a pas été stérile. On a travaillé pour vous; on a doublé vos épargnes. Reportez-en la reconnaissance à qui l'a méritée si noblement!

Nous avons eu dans cette même année l'exposition des produits de l'industrie et la distribution des récompenses, qui en est toujours la suite et le couronnement.

Nous avons eu la visite de Mme Pleyel, la visite de Teresa Milanollo, ces deux grandes artistes, dont leur sexe doit être si fier.

Nous avons eu la rentrée de Mlle Darcier dans ce *Val d'Andorre*, qui se joue partout en France, partout en Allemagne, et qui va se jouer en Angleterre, en attendant que la *Fée aux Roses* aille l'y retrouver.

Mais ce que nous avons eu plus que jamais, et avec une abondance v aime nt déplorable, ce sont des morts illustres à enregistrer.

Pour la France : Habeneck, Chopin, Kalkbrenner, Baudiot, Louis Séjan, Banderali, Doche, Manéra;

Pour les pays étrangers : Jules Becher, Alexandre Fesca, Mme Catalani, Strauss, Conradin Kreutzer !

La danse émérite a payé aussi son tribut funèbre : le vieux Milon est mort dans sa retraite ; Coulon a été frappé presque dans l'exercice des fonctions plus calmes, qui lui servaient à se reposer de ses agitations d'autrefois.

Nos théâtres ont encore perdu deux de leurs amateurs les plus opiniâtres : Carnavale, qui s'est en allé en habit rouge, le chapeau couvert de fleurs, et ce bon Duhamel, avec sa perruque blonde, éternellement blonde, malgré ses quatre-vingts ans !

Ainsi tout change, ainsi tout passe;
Ainsi nous-mêmes nous passons,
Hélas! sans laisser plus de trace
Que cette barque où nous glissons,
Sur cette mer où tout s'efface!

Le poëte a eu raison de parler ainsi ; mais c'est justement pour que la trace des grandes, belles et bonnes choses ne disparaisse pas aussi vite qu'il le dit, qu'on a inventé l'histoire et les historiens.

L'année 1849 aurait mérité un gros volume, et nous n'avons pu lui consacrer qu'un mince feuillet !

Paul SMITH.

ALBUM DE CHANT ET ALBUM DE DANSE.

OFFERTS AUX ABONNÉS

DE LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Nous ne sommes pas de ceux qui disent : « *Ce n'est rien, ce n'est » qu'un album de chant ou de danse!* » ou bien « *Ce qui n'est pas » bon à vendre est toujours bon à être donné.* » Loin de nous ces maximes dont l'intérêt bien entendu s'accommode aussi mal que la conscience. Quand on donne, au contraire, il nous semble qu'on doit choisir ce qu'il y a de mieux. Ainsi a fait l'éditeur de ce journal en puisant dans les œuvres qui se recommandent le plus par le nom de leurs auteurs, et en ajoutant quelques pièces qui, par leur mérite, rehausseront et populariseront les noms dont elles sont signées.

Duprez et Mme Viardot! voilà les noms qui patronnent des œuvres, la *Vie d'une Fleur*, le *Lutin des Bois*, *Jeanne la Rieuse*, la *Petite Chevrière*, l'*Absence* et *Solitude*.

Lisez et chantez les trois morceaux de M. L. Gouin, l'*Impossible*, *Hallali*, *Beppa*; la romance de Mlle Van der Mersch, *Blanche Marguerite*, et vous reconnaîtrez que ces inspirations originales et charmantes sont tout à fait de nature à jeter du lustre sur leurs auteurs. Boïeldieu et tant d'autres, sans oublier Grisar, ont bien commencé leur réputation avec une simple cantilène.

Ce que nous disons de l'*Album de chant*, nous le répéterons pour l'*Album de danse*. Il était impossible de réunir des airs plus entraînants, plus délicieux que les dernières valses de Strauss, les *Folâtres*, *Beaux rêves*, *Adieu au monde*; que le quadrille de M. Gouin, les *Étrennes*; que la polka de Wallerstein, *Fanny Ellsler*, et que la *Redowa paysanne* du même compositeur. On donnerait un bal, seulement pour le plaisir d'entendre ces mélodies vraiment dansantes et de voir s'agiter toute une légion de folle jeunesse sous la puissance de leur rhythme, tantôt langoureusement tendre, tantôt rapide et sautillant.

Oh! les belles veillées de chant! oh! les belles soirées de danse que l'on peut se procurer avec ces deux albums! Dans ce siècle où les abonnés de journaux sont traités avec une munificence toute particulière, jamais ils n'ont reçu de plus joli cadeau musical; jamais ils n'ont eu plus de grâces à rendre au bon goût de l'éditeur, qui l'a préparé à leur intention et qui l'envoie à leur adresse.

REVUE D'UN DEMI-SIÈCLE.

Coup-d'œil général. — Ce que la musique doit aux gouvernements qui se sont succédé en France depuis un demi-siècle.

En même temps que nous accomplissons un demi-siècle, nous arrivons à une de ces époques critiques qui marquent dans l'histoire des peuples et dans celle des arts. C'est le moment de nous arrêter et de jeter un coup d'œil sur les cinquante années qui viennent de s'écouler. Engagé dans une longue route, le voyageur aime à se reposer parfois sur une éminence d'où il contemple la distance qu'il a parcourue. Il considère avec un certain orgueil les obstacles qu'il a surmontés; il songe, non sans émotion, aux dangers qu'il a courus; les grands spectacles de la nature qu'il a admirés lui semblent plus saisissants encore; il puise dans cet examen d'utiles enseignements et de nouvelles forces pour la suite de sa pérégrination. C'est ainsi que dans la vie, il est des moments où l'on éprouve le besoin de regarder en arrière et de méditer sur les événements accomplis. En voyant d'où l'on vient, on sait mieux où l'on va. Le passé est toujours la grande leçon de l'avenir.

Une révolution s'était opérée dans la musique comme dans l'ordre des faits politiques, comme dans les idées morales, comme en toute chose. La condition des artistes était complétement changée en France; elle était devenue plus libre, mais aussi plus précaire. Les nombreux musiciens qui avaient des emplois dans la chapelle et dans la maison du roi de France, ceux qui étaient au service des grands seigneurs ou des fermiers généraux, les compositeurs, les organistes et les chantres entretenus par le clergé pour le service du chœur des églises, s'étaient vus troublés tout-à-coup dans le facile exercice de leur profession. La crise fut cruelle pour eux; quelques-uns allèrent se fixer à l'étranger, d'autres passèrent de la sacristie dans les corps de musique des armées républicaines. Les théâtres, qui s'établirent en grand nombre à Paris par suite de l'abolition des priviléges, ouvrirent à d'autres une nouvelle carrière.

A un moment de malaise, résultat nécessaire d'une vive commotion politique, avait succédé pour les arts un retour de prospérité. La musique devait reprendre la première son essor. De tous les arts, en effet, c'est celui qui souffre le moins des révolutions. Les productions de la peinture et de la statuaire trouvent en tout temps, pour les apprécier, des hommes d'élite, que les agitations de la vie réelle n'absorbent pas complétement; mais la foule, préoccupée par de graves intérêts, ne leur accorde qu'une attention médiocre. La musique conserve, à cause de la vivacité des émotions qu'elle procure, une influence bien plus générale. Plus le système nerveux d'une nation est excité, plus elle a besoin d'émotions, et par conséquent plus les effets de la musique doivent avoir de puissance sur elle.

La République avait appelé la musique à rehausser l'éclat des fêtes républicaines. Son caractère était devenu grave et austère, de léger qu'il était sous la monarchie. L'art au moyen duquel on voulait impressionner tout un peuple sur la place publique, devait revêtir d'autres formes que celui qui n'avait d'autre ambition que celle de divertir les belles marquises dans leur boudoir.

Il serait injuste de méconnaître les services rendus à l'art musical par la révolution. Si beaucoup d'artistes avaient perdu des avantages personnels par suite de la suppression de l'ancien état de choses, après la première crise passée, un plus grand nombre fut mis en position de tirer parti de ses talents. L'étude de la musique, qui avait été longtemps le partage presque exclusif des classes privilégiées, tendait à se généraliser. L'art se faisait populaire.

Ce fut la révolution qui organisa l'enseignement de la musique en France. On sait que le Conservatoire doit son origine à un décret de la Convention, rendu sur un rapport de Chénier. A peine fondée, cette institution qui devait faire briller l'école française d'un si vif éclat, donna des résulats inespérés. Stimulés par le zèle de Sarrette, les professeurs, en même temps qu'ils formaient des élèves habiles dans la pratique, déposaient les principes de leur science dans des traités qui ont longtemps joui d'un crédit mérité. Ils créaient un corps de doctrines qui, jusqu'alors, avait manqué aux artistes. Les efforts n'étaient plus divisés; on apercevait le but, et l'on marchait, pour l'atteindre, dans des voies connues. Voilà ce qu'avait fait la révolution pour la musique.

Le directoire fit sentir sur la musique son influence épicurienne. Il y eut un retour vers les formes muscadines, pour nous servir de l'expression du temps. Les opéras joués à Fontainebleau et à Versailles, après avoir été remplacés par les compositions plus énergiques de Méhul et de Cherubini, les avaient supplantés à leur tour par un de ces retours de fortune dont l'histoire offre tant d'exemples. On ne voulait plus des mâles inspirations de l'esprit républicain; les choses douces et calmes étaient revenues à l'ordre du jour. La musique ne fut pas négligée sous le directoire; elle ne servit pas, comme en 1793 et en 1794, à la célébration de fêtes en plein air; elle n'accompagna plus dans ses pérégrinations la déesse de la Raison, dont le règne était passé. La Raison! Qui croyait en elle? qui sacrifiait sur son autel? Après les sombres jours de la Terreur, on éprouvait le besoin des distractions. C'est vers le temple de la Folie que chacun s'empressait. La musique monta sa lyre au ton convenable, pour servir au culte de la nouvelle divinité. Les théâtres lyriques regorgeaient de spectateurs, et leur prospérité était un encouragement

pour les artistes, dont l'amour-propre se trouvait, aussi bien que la fortune, à merveille de ces empressements. Les concerts, les fêtes se multipliaient ; la musique était de toutes les réunions privées, comme de toutes les solennités.

Le commencement du nouveau siècle arriva ; l'esprit du premier consul, bientôt après empereur, domina la société française. L'influence du directoire sur les mœurs avait passé comme celle de l'ancienne monarchie, comme celle de l'austère régime républicain. La physionomie de la nation se modifiait. Elle prenait le milieu entre la sauvagerie de 1793 et l'immoralité de 1798. Après avoir été ballottée d'un extrême à l'autre, la France prenait son niveau. La musique continua de suivre le mouvement d'impulsion qu'elle avait reçu ; mais elle le suivit d'elle-même et sans qu'aucune force nouvelle lui arrivât d'en haut. Napoléon n'aimait pas les arts ; il n'en avait pas le sentiment. Il les payait; mais cela ne suffit pas. L'action de l'or n'est pas toute-puissante sur le génie des peintres, des musiciens et des poëtes; leurs facultés créatrices ont besoin de s'échauffer à un autre soleil. Il leur faut des encouragements venant d'en haut, c'est-à-dire du chef de l'État, quelle que soit la forme de gouvernement. Napoléon aurait voulu que son règne fût grand par les arts, comme il l'était par la gloire militaire ; mais son initiative ne vint pas à l'appui de ce vague désir. En peinture, ce qu'on appelait l'ecole de l'empire, c'était l'école de la république, née sous l'inspiration de David. Pour ce qui était de la musique, les maîtres les plus renommés dataient aussi d'un temps antérieur à l'époque impériale. Méhul, Lesueur, Berton, avaient débuté en pleine république et, qui plus est, en pleine terreur. Boïeldieu s'était révélé vers le commencement du siècle; il appartenait donc plus à l'empire que les artistes qui viennent d'être cités; mais il partit pour la Russie sans que le gouvernement de son pays fît rien pour le retenir.

Napoléon n'était guère sensible aux charmes de la musique. La musique française surtout lui était antipathique. Il ne le cachait pas. Convaincu avec d'illustres critiques du XVIIIe siècle, que le génie de la nation n'était nullement porté vers l'art de Paisiello, son maître favori, il ne prêtait qu'une attention fort distraite aux productions par lesquelles les artistes de la nouvelle génération entreprenaient de faire mentir les prophéties des philosophes. Il ne s'aperçut pas que ce qui avait pu être jadis une vérité était devenu un mensonge, et qu'il allait s'établir en France une école de composition qui primerait bientôt en Europe.

Comment la période de l'empire aurait-elle été favorable aux arts? N'est-ce pas une vérité vulgaire que ceux-ci ont besoin de la paix pour prospérer? La France, toute occupée de batailles, de triomphes militaires, de conquêtes, puis, hélas! de revers, n'avait guère le temps de s'occuper de musique. Napoléon, même s'il avait eu pour cet art un goût personnel, aurait manqué de loisirs à lui consacrer. Quand le grand homme assistait à une représentation d'opéra ou lorsqu'il entendait un concert, ce n'était jamais sans que des préoccupations d'une autre nature, d'une nature plus grave, vinssent absorber son attention. Pendant que résonnaient les accords de l'orchestre, il songeait au plan de la campagne prochaine, suivait en imagination la marche de ses armées ou concevait le projet de quelques-unes de ces grandes mesures d'organisation civile dont il a doté la France. Les seigneurs du temps, ceux qui avaient gagné leur blason de fraîche date sur le champ de bataille, accordaient peu d'estime à quelque chose d'aussi pacifique que l'art musical. Lorsqu'ils entendaient dire d'un compositeur qu'il avait du génie, ils ne comprenaient pas, sans doute, que ce génie s'appliquât à un objet aussi frivole, et qu'au lieu de faire des opéras, on n'eût pas l'ambition de gagner des batailles.

Quand on considère combien les événements et les idées du temps étaient peu propices au développement de la musique sous l'empire, on s'étonne de voir à cette époque tant d'artistes distingués, compositeurs ou exécutants; mais, nous venons de le dire, l'impulsion une fois donnée, elle ne s'est pas arrêtée, même au milieu de circonstances contraires qui semblaient devoir l'entraver. C'est un phénomène physique qui trouve son application dans l'ordre des faits nouveaux. Si la durée de l'empire s'était prolongée dans les conditions où il fut placé de 1804 à 1815, la nouvelle école de musique française n'eût pas été au-delà de son premier essor; l'art aurait péri d'inanition. Les peintres avaient à retracer les victoires des armées impériales; les poëtes avaient à les chanter : qu'avaient à faire les musiciens? Pas même à composer des hymnes de reconnaissance au créateur ; car c'est sur l'antique et majestueux plain-chant que se célébraient ces actions de grâce. Rendons cependant justice à Napoléon, dont le génie n'a pas, assurément, besoin de notre hommage. Si l'empire s'était affermi après les attaques des rois coalisés; si la paix avait succédé à la guerre permanente, Napoléon se serait occupé davantage des arts, et il n'y a nul doute qu'il les eût amenés à un haut degré de splendeur ; car rien ne résistait à la puissante initiative de sa vaste intelligence. Le destin ne voulut pas qu'il se donnât cette seconde tâche et qu'il l'accomplît.

Quoi qu'il en soit et tout en tenant compte des circonstances qui ne permirent pas à Napoléon de faire pour les arts tout ce qu'il aurait voulu, on est obligé de reconnaître que la musique a manqué d'encouragement sous l'empire. Aussi admirons-nous fort le dévouement des artistes de cette époque, qui, sans autre excitation qu'un zèle désintéressé, firent tant d'ouvrages remarquables. Justifiant la réputation que lui avait value le succès de ses premiers efforts, le Conservatoire produisait dans toutes les branches de l'art musical des élèves distingués, qui, maîtres à leur tour, répandaient les excellentes doctrines dont ils avaient reçu la tradition. Cette belle phalange de compositeurs, d'instrumentistes et de chanteurs, dont les noms se présenteront dans le courant de l'examen auquel nous allons nous livrer et seront enregistrés honorablement dans nos annales, communiquait à la foule la chaleur de ses convictions et la contraignait à s'occuper de ses travaux, malgré les sujets sérieux de distraction qui lui étaient offerts par les bulletins des armées.

Vint la restauration. Ce gouvernement n'avait pas les mêmes aliments que l'empire à donner à la curiosité publique. Les victoires n'étaient pas de son domaine, et d'ailleurs, lors même qu'elles lui eussent été permises, la France était momentanément rassasiée de gloire militaire : c'était par d'autres sujets qu'il fallait l'occuper. Les arts reprirent l'importance qu'ils ont toujours en pleine paix chez les nations intelligentes que caractérise un puissant besoin d'activité. Loin de nous la pensée d'outrager les grandeurs déchues : assez de récriminations politiques se sont élevées contre la restauration pour que nous ne nous fassions pas un jeu de la poursuivre sur un autre terrain. Cependant, puisque nous avons entrepris de dire la vérité, nous la dirons tout entière, à la restauration comme à l'empire, comme à un gouvernement plus rapproché de nous.

La restauration avait un beau rôle à jouer : impopulaire parce qu'elle était imposée par l'étranger, elle devait s'efforcer de faire oublier son origine en donnant à la France cette haute position morale qui résulte d'une supériorité incontestable dans les lettres, dans les sciences et dans les arts; au règne des conquêtes armées elle pouvait faire succéder le règne des conquêtes intellectuelles. La France est sensible à toutes les gloires, et celle qui a rendu immortel le nom de Léon X en vaut bien une autre. Voilà ce que la restauration ne comprit pas. Préoccupée du désir de reconstituer l'ancienne monarchie avec ses innombrables abus, elle semblait prendre à tâche de refuser toute espèce de satisfaction à l'opinion publique. Plutôt que de chercher à faire oublier le règne précédent en conduisant la nation par d'autres voies vers un but également digne de ses efforts, elle eut la ridicule prétention de l'effacer de l'histoire. Loin de favoriser le développement des forces morales d'un peuple avide d'activité, elle les comprimait à dessein. Il fallait exciter, pousser au mouvement; tous ses actes tendirent à créer l'immobilité.

La France pourtant, en dépit du régime énervant auquel le gouver-

nement de la restauration voulait la soumettre, épancha dans les lettres et dans les arts son trop plein d'énergie. On revit cette nation, longtemps indifférente à tout ce qui n'était pas du domaine des faits politiques, se passionner pour des questions de forme littéraire, pittoresque et musicale. Heureux temps que celui où les romantiques et les classiques se querellaient à la Comédie-Française; où les partisans de la couleur et ceux du dessin juraient, ceux-là par M. Delacroix, ceux-ci par M. Ingres; où l'apparition du *Freischutz* mettait aux prises des admirateurs et des détracteurs également acharnés! Le goût de la musique se généralisait de plus en plus; de nouveaux compositeurs surgissaient qui devaient contribuer un jour à l'éclat de l'école française; l'exécution musicale se perfectionnait partout; le Conservatoire, dans ses séances du dimanche, qui resteront comme une des institutions artistiques les plus brillantes de la France, faisait connaître Beethoven à la population parisienne. La seule annonce d'un concert donné par un habile artiste était un événement; il était sans exemple qu'elle trouvât le public indifférent.

Que faisait la restauration pour seconder ce mouvement spontané de la nation vers les choses de l'intelligence, et particulièrement vers la musique? Rien; au lieu d'y aider, elle semblait prendre à tâche d'y apporter des entraves. La direction des Beaux-Arts était confiée à des hommes qui n'avaient ni la connaissance, ni l'instinct des choses auxquelles ils étaient chargés de présider. Il suffisait qu'une idée nouvelle et ingénieuse fût mise en avant pour qu'on s'empressât de l'étouffer. Afin de ne pas s'écarter des anciens errements qu'on avait à cœur de rétablir en toute chose, c'étaient des noms aristocratiques qu'on plaçait à la tête de l'administration dont relevaient les arts, et ces noms cachaient de profondes nullités personnelles. Quel bien pouvait sortir d'une telle organisation?

La restauration rétablit sur un pied respectable la chapelle et la musique particulière du roi, traditions essentiellement monarchiques. Il faut lui en savoir gré, attendu que beaucoup d'artistes y trouvaient une honorable indépendance. Pourtant il y a ceci à dire, que cette double mesure était prise plutôt en vue de reconstituer l'ancien état de choses dans tout son ensemble, que par une prédilection spéciale pour l'art musical. Le gouvernement de la Restauration prit à sa charge l'entretien de l'Opéra, et consacra chaque année des sommes considérables à maintenir ce spectacle au rang qu'il devait occuper. Sacrifices perdus, par suite des fautes de l'inintelligente administration des beaux-arts et du mauvais choix des directeurs de la première scène lyrique de France. Sous beaucoup de rapports, le gouvernement s'exécutait assez généreusement quant à l'octroi des subsides dont l'art était censé profiter; malheureusement, ces subsides, mal employés, demeuraient stériles.

Il est deux mesures prises par le gouvernement de la restauration qu'on peut louer sans restriction. L'une est la fondation de l'école dirigée par Choron, et d'où sont sortis tant d'artistes distingués; l'autre est la conclusion du traité qui assurait à l'Opéra la collaboration régulière de Rossini. La première a beaucoup contribué à répandre le goût de l'ancienne musique classique; c'est à la seconde que nous devons *Guillaume Tell*.

Le gouvernement de la restauration est renversé; voici venir celui de la monarchie de juillet. La musique ne tirera de ce changement de dynastie qu'un profit négatif. La plupart des institutions dont le maintien intéressait si fort les artistes furent détruites. Il n'y eut plus ni chapelle, ni musique particulière du roi. L'Opéra, étant livré à l'industrie particulière, n'offrit plus ni les mêmes avantages ni une égale sécurité de position; les droits acquis pour les pensions ne furent même pas respectés. Le bel établissement de Choron, réduit d'abord à de misérables proportions, fut bientôt complétement supprimé. La grande diminution du chiffre de la liste civile était le motif de toutes ces réformes. Cependant le roi Louis-Philippe, qui ne faisait aucune dépense dans l'intérêt des musiciens, consacrait des millions à la formation du musée de Versailles. Les faveurs royales étaient exclusivement réservées aux peintres et aux statuaires. La musique ne périt pas dans les dix-sept années du dernier règne; mais elle puisa en elle-même ses principales ressources. Si de grands faits se sont produits dans le domaine de l'art, ce n'est pas au gouvernement qu'on en est redevable.

Nous ne parlons pas des deux dernières années du demi-siècle que nous nous sommes proposé de passer en revue. La situation actuelle est cruelle pour les arts et pour les artistes. C'est un état de choses anormal et qui ne saurait durer. Nous avons le ferme espoir d'un retour prochain à des jours meilleurs. Puisse le gouvernement comprendre ce qu'il doit de protection aux arts, et ce que la France intelligente attend de lui sous ce rapport! Le dévouement des artistes est grand; mais il n'est pas inépuisable. Il est temps qu'ils trouvent enfin l'appui qu'on leur a si longtemps refusé.

Dans d'autres articles, nous examinerons successivement le développement de l'art depuis un demi-siècle à l'église, dans les théâtres, aux concerts et dans les diverses institutions qui contribuent à sa prospérité.

EDOUARD FÉTIS.

LITTÉRATURE MUSICALE.

Der Evangelische Kirchengesang und sein Verhæltniss zur Kunst des Tonzatzes (Le chant de l'Eglise évangélique et ses rapports avec la composition), par M. Charles de Winterfeld (Leipsick, Breitkopf et Hærtel, 1843-1847), 3 vol. in-4°, formant ensemble 1765 pages de texte et 641 pages de musique.)

M. de Winterfeld, auteur du volumineux ouvrage dont je me propose de donner ici l'aperçu, est un amateur de musique qui jouit à Berlin d'une haute position sociale par sa naissance et par sa fortune. Son goût le porte particulièrement vers l'étude de l'histoire de l'art, et déjà deux autres livres ont été publiés par lui, le premier sur l'illustre compositeur Palestrina, l'autre sur Jean Gabrieli et les artistes de son époque qui ont concouru à la transformation de l'art, à la fin du XVIe siècle et au commencement du XVIIe siècle. Ecrivain consciencieux, érudit, M. de Winterfeld possède les connaissances nécessaires pour bien faire ce qu'il entreprend; malheureusement, il ne sait pas se renfermer dans les bornes de son sujet, et ses continuelles excursions dans ce qui n'en est que l'accessoire lui font donner à ses ouvrages des développements fastidieux. Son style d'ailleurs est généralement embarrassé, prolixe outre mesure, surchargé d'une multitude de phrases incidentes, qui font naître chez le lecteur la fatigue et l'ennui. Dans le nouveau livre qu'il vient de donner au public, il semble s'être proposé d'exagérer encore ces défauts; car c'est une tâche effrayante pour tout le monde, même pour ceux qui font de ces choses une étude spéciale, que l'obligation de lire ou de parcourir *deux mille quatre cent pages* in-quarto concernant l'histoire du chant choral du culte protestant. A ce compte, l'histoire générale de la musique remplirait une bibliothèque.

Le premier volume de l'ouvrage de M. de Winterfeld est divisé en deux livres; le premier a pour objet le chant choral dans la première moitié du XVIe siècle; l'autre, ses modifications et additions dans la seconde moitié de ce siècle. Chacun de ces livres est subdivisé en plusieurs sections. Dans la première, l'auteur se livre à des recherches sur les sources du chant choral, qu'il trouve, comme la plupart des savants qui se sont occupés de cet objet, dans les anciennes mélodies du culte catholique, dans les chants populaires et dans les travaux des quelques musiciens, dont plusieurs furent les amis et collaborateurs de Luther.

Dans la première section du premier livre, M. de Winterfeld se livre d'abord à l'examen de la tonalité du chant de l'Eglise catholique, qui fut originairement celle du chant du culte protestant, et comme la plupart des écrivains sur ce sujet, il en établit l'analogie avec les modes de l'ancienne musique des Grecs; analogie qui se manifeste par l'identité des espèces d'octaves qui, dans l'une et dans l'autre musique, constituent la différence des modes. Mais, de même que Glaréan et la généralité des auteurs modernes de traités de plain-chant, il n'a pas

vu qu'une différence essentielle existe entre les deux tonalités, et qu'elle consiste en ce que les mélodies du chant de l'église sont caractérisées par les espèces de quintes et de quartes dont les combinaisons régulières et symétriques déterminent la position de la dominante et de la finale, et donnent lieu aux formes particulières du chant qu'on remarque dans chaque ton, et qui sont autant de types pour toutes les mélodies de chacun de ces tons. C'est ce que j'ai clairement établi dans mon *Traité élémentaire du plain-chant* (1), d'après les auteurs du moyen-âge, et surtout d'après Tinctoris, l'écrivain le plus instruit sur cette matière.

La deuxième section de ce livre présente des recherches curieuses et pleines d'intérêt sur les chants populaires que les premiers réformateurs ont fait entrer dans leur liturgie mélodique. Toutefois, il me semble que M. de Winterfeld n'a pas donné assez d'attention sur ce sujet aux ressources que lui offrait l'excellent ouvrage du savant professeur de l'université de Breslau, M. Henri Hoffmann, intitulé : *Histoire des chants de l'Eglise allemande jusqu'au temps de Luther* (2), où l'on trouve les renseignements les plus précieux sur les anciens chants religieux des peuples allemands, depuis le XIIe siècle. Je crois que la dissertation de Jean-Bartholomie Rederer sur l'introduction du chant allemand dans l'Eglise évangélique luthérienne (3) lui aurait fourni des documents qu'il me paraît avoir négligés.

Le grand intérêt de l'ouvrage commence lorsque l'auteur aborde la formation des premiers livres chorals, au temps même des travaux de Luther, c'est-à-dire depuis 1517 jusqu'en 1550. Ses recherches sur les compositeurs de mélodies de ce temps attestent une érudition solide, et l'on trouve dans cette partie du livre de curieux renseignements sur Jean ou Hans Walter, Louis Seulf, Arnold de Bruck, Henri Finck, Georg Raw, Martin Agricola, Balthasar Resinarius, B. Ducis, Sixt Dietrich, Lupus Hellinck, Wolff Heinz, Jean Stahl, Thomas Stolzer, Georges Forster, Etienne Mahu, Vogelhuber, Jean Weinmann, Hauck et Kugelmann. Toutefois, c'est plutôt comme harmonistes que M. de Winterfeld les fait connaître que comme inventeurs de chants; car tous les extraits de leurs ouvrages qu'il publie nous font voir d'anciennes mélodies travaillées avec soin en contre-point; mais ces mélodies elles-mêmes, nous ne les trouvons ici qu'environnées de tout leur cortége d'accompagnement. En cela, comme dans toute la musique de cette époque, il est donc évident que le travail harmonique tenait la première place dans l'opinion des compositeurs, et que l'invention des mélodies n'était à leurs yeux que de peu de valeur. Beaucoup de ces mélodies étaient anciennes; quelques-unes même remontent jusqu'au XIIe siècle; d'autres sont prises dans les airs populaires; d'autres, enfin, appartiennent au temps même de la réformation. Mais celles-ci semblent être plutôt l'ouvrage de théologiens et de poëtes que celui de musiciens renommés. Ceux-ci n'étaient pas, à proprement parler, des compositeurs; c'étaient des *contrepointistes*. Il est regrettable que M. de Winterfeld, qui accorde une si large part, dans son ouvrage, aux morceaux de musique dont les mélodies chorales sont la base, n'ait pas fait des comparaisons de celles-ci, abstraction faite de toute harmonie. Il cite beaucoup de textes, mais n'en fait pas connaître le chant. C'est une lacune évidente dans un travail spécial aussi volumineux. Purger, d'ailleurs, les mélodies de toutes les altérations que le temps y a introduites, et les ramener à leur pureté primitive, eût été un beau travail que je m'attendais à trouver dans un livre dont l'étendue est si considérable (4).

Dans le deuxième livre du premier volume, on trouve un examen du chant de l'Eglise évangélique pendant la seconde moitié du XVIe siècle, particulièrement du chant des psaumes et cantiques des calvinistes. Après avoir établi cette vérité déjà connue, que le chant des psaumes, particulièrement en France et à Genève, a été tiré originairement des chants populaires et mondains, l'auteur se livre à l'analyse des travaux harmoniques de Goudimel, de Claudin le jeune et de Samuël Marschal sur les mélodies définitivement adoptées par la secte des réformés calvinistes. Il y a lieu de s'étonner qu'il ait négligé, dans cette période, les travaux de Jean Marbeck, organiste de Windsor, qui fut l'auteur du premier livre de chant choral à l'usage des calvinistes d'Angleterre, et qui le publia en 1550.

La deuxième section de ce livre est consacrée au chant des sectaires de Wiclef et de Jean Huss, connus autrefois sous le nom d'*utraquistes*, parce qu'ils admettaient la communion sous les deux espèces, et qu'on a appelés plus tard *Frères bohêmes*, *Frères de l'unité*, *Frères de la pureté*, *Frères moraves*, et qu'on désigne maintenant souvent sous le nom de *Herrnhutistes*, parce que le siége principal de la direction de leur culte est dans la petite ville saxonne de *Herrnhut*, bâtie pour eux en 1722, par le comte Zuigendorf. On sait quel enthousiasme fanatique la condamnation et le supplice de Jean Huss, en 1415, firent naître en Bohême par les prédications de Jérôme de Prague, son disciple, les excès des Hussites, et les guerres qui en furent la suite. On a peu de renseignements aujourd'hui sur les formes du culte de ces sectaires dans les premiers temps, et ce n'est qu'en 1531 qu'on trouve leur premier livre de chants, imprimé à Prague, en langue bohême, par Georges Wylmschwerer, dont il a été fait ensuite plusieurs autres éditions dans le XVIe siècle, tant en langue originale qu'en allemand. La plus belle et l'une des plus rares est celle qui a paru sous ce titre : *Kirchengeseng darinnen die Heubtartickel des Christlichen glaubene Kurtz gefasset und aussgeleget sind*, etc., sans nom de lieu, 1566, in-4o. Le chant noté qu'on trouve dans ce cantional est plus souvent tiré du chant de l'Eglise catholique que celui des réformés luthériens et calvinistes. La partie de l'ouvrage de M. de Winterfeld qui concerne ce chant est faite avec beaucoup de soin et un grand luxe d'érudition. La troisième section, relative aux livres de mélodies chorales publiés dans le XVIe siècle, est riche en détails critiques et bibliographiques; enfin les quatrième, cinquième et sixième sections fournissent de curieux renseignements sur les musiciens allemands les plus distingués qui ont employé les mélodies chorales dans leurs compositions, dans la dernière moitié de ce siècle. Parmi ces artistes, ceux dont le talent a eu le plus d'éclat et dont la réputation s'est maintenue jusqu'à nos jours sont Jacques Meiland, David Wolkeinstein, Sithus Calvisius ou Cahlwitz, Jérôme, Jacques et Michel Prœtorius, David Scheidmann, Joachim Decker, Jean Hassler, Melchior Vulpius ou Wolff, Joachim de Burgk, Jean Steverlin, Jean Eccard et Adam Gumpeltzhaimer. Des specimens de leur style, extraits de leurs ouvrages, remplissent 160 pages de musique à la fin du premier volume.

FÉTIS père.

(La suite au prochain numéro.)

(1) Paris, Mme veuve Canaux, 1843, 1 vol. grand in-8o.

(2) Geschichte des deutschen Kirchenliedes bis auf Luther's Zeit. Breslau, 1832, in-8.

(3) Abhandlung von Einführung des deutschen Gesangs in die evangelisch lutherische Kirche etc. Nuremberg, 1759, in-8.

(4) Cette lacune de l'ouvrage de M. de Winterfeld a été comblée par M. le baron de Tacher, dans son excellente collection intitulée : *Trésor des chants de l'Eglise évangélique appartenant aux premiers siècles de la réformation.* (Schatz des evangelischen Kirchengesanges im ersten Jahrhundert der Reformation; Leipsick, Breitkopf et Hærtel, 1842, 2 vol. grand in-8). Je n'ai que des éloges à donner à ce beau travail.

La commission des théâtres vient de subir une modification dans son système et dans sa composition. Cette modification est un retour aux principes qui avaient présidé, en 1835, à la formation de l'ancienne commission, tacitement dissoute par la révolution de février.

Désormais la commission sera composée de onze membres, choisis parmi les représentants, les jurisconsultes et les académiciens, mais à la condition que ces derniers ne soient ni auteurs ni compositeurs dramatiques.

Voici les noms des onze membres nommés par le décret du président de la République :

MM. Bixio, président; de Maleville, Baroche, de Morny, d'Albuféra, Léon Gérard, Fremy, Edouard Charton, Saint-Marc Girardin, Mérimée, Chaix-d'Est-Ange.

M. Louis Perrot remplira les fonctions de secrétaire-rapporteur.

Le directeur des beaux-arts (M. Charles Blanc) et le commissaire du gouvernement près les théâtres lyriques et le Conservatoire de

musique et de déclamation (M. Edouard Monnais), assisteront aux séances, avec voix consultative seulement, ainsi que cela se pratiquait dans l'ancienne commission.

Les attributions de la commission nouvelle sont fixées par l'art. 1er et l'art. 2 du décret, ainsi conçus :

Art. 1er. La commission est consultative. Elle donne son avis au ministre sur toutes les questions de législation et d'administration relatives aux théâtres, et notamment sur la constitution des exploitations dramatiques, la rédaction et l'exécution des règlements, cahiers de charges et actes administratifs qui régissent ces établissements.

Art. 2. La commission est également consultée sur les divers règlements concernant le Conservatoire de musique et de déclamation.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, le *Violon du Diable*, précédé du *Fanal*.

*** Après un repos de quinze jours motivé par une indisposition, le *Prophète* a repris son élan mercredi dernier avec une vigueur nouvelle que le chiffre de la recette peut faire apprécier. La représentation a été magnifique; pas une seule place n'était restée vacante et beaucoup d'amateurs n'ont pu s'en procurer. Mme Viardot, toujours sublime, Roger, admirable de voix d'action, Mme Castellan, charmante dans son rôle de Berthe, ont excité un enthousiasme unanime. Les bravos et les rappels se sont multipliés. Deux jours après, le vendredi suivant, il en a été de même : c'était la quarantième représentation du chef-d'œuvre, bien jeune encore, si l'on considère l'âge auquel il doit arriver.

*** Meyerbeer a quitté Paris cette semaine, mais pour peu de temps; il sera de retour dans un mois ou six semaines environ.

*** Par suite de nouvelles combinaisons administratives, MM. Benoist et Laty, premier et second chefs du chant à l'Opéra, connus tous les deux par leurs longs et utiles services, ont cessé d'y remplir leurs fonctions. On annonce qu'il n'y aura plus désormais à ce théâtre que des accompagnateurs, soumis à l'autorité du chef d'orchestre. On annonce également la nomination de M. Henri Potier à l'une de ces places.

*** Enfin, Lablache a fait sa rentrée au Théâtre-Italien : c'était jour de fête pour tout le monde. Le grand artiste nous est revenu avec toutes ses qualités : il a chanté avec une puissance et une fraîcheur de voix admirable; il a joué avec une verve et un esprit qui ne se lassent jamais. Du reste, il faut dire que la représentation était digne de lui; rarement la *Cenerentola*, ce charmant chef-d'œuvre, a été rendue avec un aussi bel ensemble. Mme d'Angri est une Cendrillon un peu sérieuse, un peu rude de manières et de ton. Ce n'est plus la jeune fille timide qu'un rien fait trembler, mais c'est une cantatrice fort remarquable, ayant de la voix, de l'âme, de l'accent. Lucchesi est parfait dans le rôle du prince, et dans celui de Dandini, Ronconi se pose tout à côté de Lablache; il n'a jamais mieux chanté que jeudi dernier. Les autres rôles sont très-convenablement remplis, de sorte que l'effet général a été excellent. On a redemandé à grands cris le finale du premier acte et le morceau fameux : *Questo è un nodo avviluppato*. Lablache a dû être content de son retour; le théâtre devra l'être encore plus que lui.

*** L'opéra-comique en trois actes, dont la musique est de Grisar, doit être donné dans le courant de la semaine.

*** Teresa Milanollo donnait, dimanche dernier, à Bordeaux, une séance de quatuors, et elle a joué de manière à faire croire que l'inspiration de Beethoven était passée dans ses doigts et dans son archet.

*** Dans le trajet de Glascow à Aberdeen, la troupe italienne voyageant avec Mme Sontag a couru des dangers par suite de l'énorme quantité de neige qui entravait la marche du convoi. Il fallut s'arrêter d'abord à Middleton-Bridge, puis à quelque distance, au milieu des champs. Mme Sontag déploya, dit-on, la plus grande énergie : ainsi que ses compagnons de route, elle fut forcée de gagner à travers les haies la maison d'un fermier, où elle passa la nuit avec le comte Rossi, MM. P. Lablache, Calzolari et Piatti.

*** En arrivant à Bruxelles il y a peu de jours, M. Lumley a fait une chute au débarcadère et s'est cassé un bras. Cet accident l'a obligé de rester à Bruxelles.

*** Jeudi dernier, dans la soirée musicale qui avait lieu chez M. Massard, on a exécuté une charmante composition de notre collaborateur, Léon Kreutzer. *Jenny la blonde* est une espèce de ballade avec chœurs d'un effet dramatique. Mme Cabel en disait le solo de cette voix pure, fraîche et légère qu'on entend trop rarement à l'Opéra-Comique. Les paroles de ce remarquable morceau, qui tient de Weber et de Schubert, sont de M. Nicolle. Dans cette même soirée, M. et Mme Massard avaient exécuté supérieurement la grand sonate de Beethoven, dédiée à Kreutzer, pour piano et violon. Mme Massard avait abordé ensuite, avec autant d'audace que d'énergie, la valse infernale de Liszt sur les motifs de *Robert le Diable*. Le violoncelle de Seligmann et la flûte d'Altès avaient aussi recueilli une large part de bravos.

*** La soirée donnée par Jacques Offenbach a été fort brillante. Roger, Bussine, Dorus, Rosenhain, Levassor, Mme Cabel, concouraient avec l'habile violoncelliste et compositeur à charmer l'auditoire. Parmi les morceaux les plus applaudis, il faut citer la sérénade du *Torero*, chantée par Bussine, et qu'on a bissée; le duo chanté par le même avec Mme Cabel; un autre duo du *Moine bourru*, encore chanté par Bussine de compagnie avec Roger, et la *Calabraise*, composition pleine de mélodie, de Rosenhain.

*** Mlle Ida Bertrand, la célèbre cantatrice, est attendue à Paris avec sa sœur, l'habile harpiste. Son retour aurait eu lieu déjà, si elle n'eût été retenue à Hanovre par le prince royal, qui, l'ayant entendue dans une matinée musicale chez le ministre de Russie, a été tellement charmé de son talent, qu'il l'a priée de retarder son départ de quelques jours, afin qu'elle pût chanter chez le roi, son père.

*** Alard, notre célèbre violoniste, est parti pour quelques jours. Il va donner des concerts au Mans, à Laval, à Rennes et à Angers.

*** Quoique nous ne parlions ordinairement que des ouvrages et non des affiches, celle de la *Fée aux Roses* est tellement exceptionnelle par sa forme et sa beauté, qu'elle nous oblige à nous en occuper. C'est en ce moment l'objet de l'admiration générale dans tous les magasins de musique, foyers de théâtre, etc.

*** Mme Garcia de Torrès, cantatrice distinguée, et M. de Munk, violoncelliste de premier ordre, qui voyage avec elle, sont à Paris depuis quelque temps. Nous les entendrons bientôt dans les concerts.

*** M. Gottschalk, le jeune pianiste, donnera encore un concert, dans une quinzaine de jours, avant de quitter Paris.

*** L'assemblée générale de la Société des gens de lettres a procédé, dans sa séance de dimanche 30 décembre, au renouvellement de son comité. Elle a élu MM. Victor Hugo, Louis Desnoyers, de Salvandy, Viennet, Aycard, Achille Comte, C. Doucet, Emmanuel Gonzalès, Francis Wey, marquis de Foudras, baron Taylor, Félix Deriège, Henri Murger, Auguste Vitu, de Varennes, baron Ernouf, Altaroche, Léo Lespès, A. Jubinal, de Calonne, Paul Lacroix (bibl. Jacob), Molé-Gentilhomme, Eug. de Mirecourt et Henri Celliez.

Dans sa première séance, qui a eu lieu lundi 31, le nouveau comité a composé son bureau en nommant président M. Louis Desnoyers; vice-présidents, MM. A. Comte et Francis Wey; secrétaires, MM. Emmanuel Gonzalès et Félix Deriège; rapporteurs, MM. Vitu et Lespès; questeurs, MM. de Mirecourt et de Varennes; archiviste, M. Molé-Gentilhomme.

Chronique départementale.

*** *Arras*, 29 décembre.—La Société philharmonique a réveillé, jeudi soir, d'une façon charmante, l'existence musicale de son nombreux auditoire. Mlle Dobré a été ravissante; c'est le terme, pour tous les morceaux qu'elle a chantés, pour la scène de *Freischütz* comme pour le grand air de *Fernand Cortès*; sa voix délicieuse s'inspire aussi bien des mélodies les plus sévères de Spontini et de Weber, que des gracieuses et spirituelles légèretés d'Auber. Mlle Guenée est venue confirmer devant un cercle plus complet le brillant renom qu'elle s'était fait dans sa trop courte apparition de l'été dernier; elle a charmé et étonné tour à tour; il ne lui a manqué qu'un piano digne d'elle. Enfin M. Gévibrel, dans l'hymne de Delsarte, nous a fait entendre une voix de *basso cantante* égale aux meilleures voix connues en énergie et en suavité. Si nous ajoutons que les deux ouvertures des *Monténégrins* et de *Nabucco* ont été exécutées avec la vigueur et la précision qui distinguent les meilleurs orchestres, nous aurons fait de ce premier concert l'éloge le plus vrai et le plus juste qu'il mérite.

*** *Brest, 24 décembre.* — Albert Sowinski a donné ici un concert, dans lequel son double talent de compositeur et de pianiste s'est produit avec éclat. Son prochain départ pour Lorient l'a empêché de céder au vœu général en se faisan entendre une seconde fois.

Chronique étrangère.

*** *Madrid.*—La nouvelle salle de spectacle du Palais-de-la-Reine a été inaugurée cet hiver par la représentation d'*Ildegonde*, opéra du jeune maëstro Arrieta, professeur de chant de la reine. Cet ouvrage, qui a mérité à son auteur le premier prix de composition au Conservatoire de Milan, où il a été joué pour la première fois, il y a quatre ou cinq ans, est un coup d'essai des plus heureux et présage à ce jeune compositeur un brillant avenir. Le style, où se révèle le caractère de la musique italienne, offre cependant une originalité d'instrumentation qui prouve des études sérieuses. Quoique joué devant un auditoire presque toujours le même (la famille royale et les personnes ayant entrée à la cour), il a été représenté sept fois de suite, et chaque fois avec le même succès, et sans que l'attention, on peut dire même l'enthousiasme du public privilégié ait fait défaut un seul instant. Nous devons aussi un juste tribut aux artistes. Tous se sont signalés, et particulièrement Mme Vega, que sa voix, belle et sympathique, l'excellente méthode et le goût le plus pur placent au premier rang. L'orchestre, composé de l'élite des professeurs de Madrid, admirable d'ensemble et de précision, a bravement marché sous l'intelligente direction du jeune compositeur. La mise en scène est d'un luxe vraiment royal, et, quant aux décors, il nous suffira de dire qu'on les doit à l'habile pinceau de M. Philastre, si bien connu à Paris. Par ordre de la reine, M. Arrietta est en train de composer un nouvel opéra.

— Nous venons d'avoir au théâtre espagnol le plaisir d'entendre dans deux matinées musicales, M. Bazzini, violon d'un grand talent, et à qui il ne manque plus que sa consécration à Paris pour jouir de la célébrité qu'il semble mériter.

*** *Bergen* (Norwége), 6 décembre : — Notre ville, où il n'y a jamais eu de théâtre et où les jeux scéniques étaient entièrement inconnus, si ce n'est des personnes qui avaient voyagé, vient d'être dotée d'une grande et belle salle de spectacle par M. Ole-Bull, notre célèbre compatriote, qui, à ses frais, l'a fait bâtir, décorer, pourvoir de tous les objets nécessaires, et qui y a engagé pour un an une troupe d'habiles artistes dont il paye lui-même les appointements. Le théâtre, qui a reçu le nom de *Théâtre-National*, a été inauguré avant-hier au soir par la représentation de *Henri et Pétronille*, comédie en trois actes, de l'illustre Holberg, dont les travaux appartiennent, il est vrai, au Danemark, où il a passé toute sa vie, mais qui a vu le jour à Bergen. Cette pièce a été précédée de l'ouverture du *Jeune Henri*, de Méhul; entre les actes, on a exécuté des fragments d'une symphonie de Mozart, et la soirée s'est terminée par des variations sur un air national norwégien, composées et jouées par M. Ole-Bull. La municipalité de Bergen a décerné à ce célèbre et généreux virtuose des lettres de bourgeoisie d'honneur.

*** *Dresde.*—M. Mockwitz, qui s'était fait une réputation par ses arrangements à quatre mains, vient de mourir.

Le gérant : Ernest DESCHAMPS.

— Nous recommandons spécialement le pensionnat de jeunes demoiselles tenu par Mme Mansion, à Chatou, rue de St Germain, 49.

— La partition du *Moulin des Tilleuls*, d'Aimé Maillart, vient de paraître pour piano et chant, chez J. Meissonnier fils, 22, rue Dauphine; ce charmant ouvrage, qui obtient tant de succès à l'Opéra-Comique, est déjà adopté par les professeurs de chant, qui trouvent dans les airs détachés d'excellents morceaux pour les élèves.

PUBLICATIONS NOUVELLES DE
BRANDUS et Cᵉ, éditeurs, 87, rue Richelieu.

ÉMILE PRUDENT

Op. 34.

CONCERTO SYMPHONIE

POUR PIANO ET ORCHESTRE.

Le Piano, 6 fr. net. — L'Orchestre, 8 fr. net. — L'accompagnement de quatuor, 4 fr. net.

LES VACANCES

DOUZE COMPOSITIONS ORIGINALES ET FACILES POUR LE PIANO,
DÉDIÉES AUX ÉLÈVES DES PENSIONNATS.

PAR FERDINAND KELLER.

1. Valse gracieuse.
2. Maria-Polka.
3. Souvenir de Baden, nocturne.
4. Valse sentimentale.
5. Souvenir de Séville, boléro.
6. La Belle fleur, valse à 2 temps.
7. Nocturne.
8. Tyrolienne.
9. Rondo.
10. Promenade.
11. Dernier Plaisir, rondo.
12. Marche de la Rentrée.

Réunies : 12 fr. net. — Chaque numéro séparé : 1 fr. 50 net.

AUX MANES DE FRÉDÉRIC CHOPIN,

Elégie et marche funèbre par STEPHEN HELLER.
Op. 71. — Prix : 3 fr. net.

Paris, J. MEISSONNIER Fils, 22, rue Dauphine.

ROMANCES NOUVELLES SÉPARÉES.

L. ABADIE.

Adieu bel ange	Mél. dramat.
Blanche fleur de la nuit	Rêverie.
Le chant du contrebandier	Chanson.
Jeune fille des Espagnes	Bolero.
Estrella	Mélodie.
Quand je ne serai plus	Mélodie.
La chanson du berger	Pastorale.
Loin du bruit des villes	Sérénade.
Priez pour moi	Mélodie.
Le Roi des Pyrénées	Chanson.

L. CLAPISSON.

Les souvenirs du foyer	Mélodie.
Le flot de village	Chansonnette.
Si j'étais homme	Chansonnette.
L'amoureux demam'sell' Franç°	Chanson com.
L'employé à la retraite	Chanson.

SCÈNES DRAMATIQUES pour les JEUNES PERSONNES.

Charlotte Corday. Soprano	5 »
— Contralto	5 »
Chimène. Soprano ou mezzo soprano	5 »
Clotilde reluedes Francs. Soprano ou mezzo sopran.	5 »
Corinne. Soprano	4 50
— Contralto	4 50

PAROLES DE **E. PLOUVIER**, MUSIQUE DE **LUIGI BORDESE.**

Jane Grey. Soprano ou mezzo soprano	5 »
Jeanne d'Arc à Rouen. Soprano	6 »
— Contralto	6 »
La Vierge de Vaucouleurs. Soprano	5 »
— Contralto	5 »
Au bord du lac de Côme. Duettino	5 »

Aimé MAILLART, **partition du MOULIN DES TILLEULS, piano et chant.** Prix net : 8 fr.

EN VENTE CHEZ

BRANDUS ET Cᵢᵉ, 87, rue Richelieu. — ÉDITEURS. — **TROUPENAS ET Cᵢᵉ,** 40, rue Vivienne.

LE VIOLON DU DIABLE

Ballet en 2 actes, musique de PUGNI.

QUADRILLE PAR MUSARD,

Pour Piano, 2 fr. net. — A 4 mains, 2 fr. net. — Pour Orchestre, 9 fr. — Pour Quintette, 4 fr. 50.

VALSES
PAR
MUSARD

Pour piano . . . . . 6 fr.
Pour orchestre . . . . . 9 fr.
Pour quintette . . . . . 6 fr.

POLKA
PAR
PASDELOUP

Pour piano : 2 f. 50.

REDOWA
PAR
PASDELOUP

pour piano : 4 f. 50.

POLKA
PAR
MUSARD

Pour piano 2 50
Pour orchestre 7 50
Pour quintette 3 75

2 BAGATELLES pour Piano par LECARPENTIER,

Chaque : 5 fr.

FANTAISIE pour le VIOLON
avec accompagnement de piano,
Par SAINT-LÉON.
Op. 32. Prix : 7 fr. 50 c.

PAS REDOUBLÉ
POUR MUSIQUE MILITAIRE
Par MOHR.
Prix : 5 fr.

DUO BRILLANT
pour Piano et Violon,
Par KLEMCZYNSKI.
Op. 74. Prix : 9 fr.

PARIS, IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cᵉ, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

17e Année. N° 2. 13 Janvier 1850.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres.	Cramer, Beale et Cie, 201, Regent street.
St-Pétersbourg.	Bellizard.
New-York.	Scharfenberg et Luis.
Madrid.	Union artistico-musical.
Rome.	Merle.
Amsterdam.	Theune et
Stockholm.	Hirsch.
Berlin.	Au bureau des Postes.
Leipzig.	Michelsen.
Lisbonne.	Sassetti.

Prix de l'Abonnement

Paris, un an	24 fr.
Départements	30
Etranger	34

Annonces.

50 cent. la ligne	pour 4 fois.
30 cent.	pour 3 fois.
20 cent.	pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE.—Revue d'un demi-siècle (2e article), par **Edouard Fétis**. —Association des artistes-musiciens, décision relative aux pensions, rapport sur une brochure. — Littérature musicale, le chant de l'église évangélique, de Charles de Winterfeld, par **Fétis** père. — Revue critique, étude pour violon, par Rodolphe Kreutzer. — Petite partition de *Guillaume Tell*, de Rossini. — Correspondance, ouverture du Théâtre-Français à Londres, le *Val d'Andorre*. — Nouvelles et annonces.

REVUE D'UN DEMI-SIÈCLE.

(Deuxième article.) (1)

La musique religieuse. — Elle a disparu pendant la révolution. — Hymnes de la mythologie révolutionnaire. — La musique religieuse renaît sous l'empire. — Chapelle de Napoléon. — Paisiello ; ses luttes avec les artistes français ; son influence ; sa retraite. — Lesueur désigné par lui pour son successeur. — La musique religieuse dramatisée. — Zingarelli et le *Te Deum*. — Restauration. — La chapelle réorganisée. — Martini, le surintendant de la musique de Louis XVI, rentre en faveur. — Il est donné pour collègue à Lesueur. — L'opéra et la messe.

De toutes les branches de l'art, nous l'avons dit dans notre premier article, celle qui avait le plus souffert des atteintes de la révolution était la musique religieuse. Comment la forme serait-elle demeurée, quand le fond n'existait plus ? La musique religieuse disparut avec la religion elle-même, ou du moins avec les pratiques extérieures du culte ; car si les temples avaient été fermés, si Dieu était nié par quelques énergumènes, la foi restait au cœur du plus grand nombre. Quand, sur la proposition de Robespierre, la Convention daigna reconnaître l'existence de l'Être suprême, il fallut donner des accessoires nouveaux à la religion nouvelle, et la musique fut nécessairement au nombre des choses qui subirent une réforme complète. Les chants de l'ancienne liturgie auraient mal accompagné les cérémonies de la mythologie révolutionnaire, dont David rédigea le programme. On sait que Gossec fit des hymnes remarquables pour les solennités du Champ-de-Mars ; mais on sait aussi que ces compositions ne peuvent pas être mises dans la catégorie des œuvres de musique religieuse.

Arrivons à l'Empire, car le Directoire et le Consulat ne nous offrent aucun fait important pour l'objet dont nous nous occupons ici. Quand Napoléon organisa sa cour, il rétablit la chapelle en même temps que les autres institutions monarchiques. L'empereur n'aimait pas la musique ; mais il voulait que tout fût grand sous son règne, et sa maison ne devait le céder en rien à celle des souverains au-dessus desquels il s'élevait à tant de titres. A cette considération dictée par une vanité bien placée, il faut ajouter le sentiment généreux qui inspirait à Napoléon le désir de créer d'honorables et lucratives positions pour les hommes voués aux travaux de l'intelligence.

Napoléon, premier consul, voulant se passer la fantaisie d'une musique officielle, se souvint d'un artiste auquel il avait décerné, quelques années auparavant, le prix du mérite, et dont les ouvrages avaient le don de le charmer à l'exclusion de tout autre. En 1797, il avait ouvert un concours pour la composition d'une marche funèbre qui devait être exécutée en l'honneur du général Hoche. Paisiello et Cherubini furent au nombre des musiciens qui répondirent à son appel, et c'est l'ouvrage du premier qu'il couronna, bien qu'il fût inférieur à celui du second. Napoléon conserva toujours pour Paisiello une grande prédilection. Il pria le roi de Naples de le lui céder pour venir prendre la direction de sa musique particulière, et l'auteur de *Nina* fut envoyé à Paris en vertu d'une convention diplomatique.

L'arrivée de Paisiello mécontenta les musiciens français, dont l'amour-propre fut froissé de ce qu'on eût donné à un étranger le poste le plus élevé dans leur art. De petites conspirations s'organisèrent contre le maestro ; mais pouvaient-elles atteindre celui qui avait la faveur de Napoléon? Ce fut pour servir cette rancune d'école que Méhul composa la partition de l'*Irato*, comme une satire à l'adresse de la musique italienne et de ses admirateurs. La plupart des artistes français, prenant parti pour Méhul, applaudirent ouvertement à la parodie du style de Cimarosa et de Paisiello. C'était une imprudence. Paisiello était maître de la situation. La confiance de Napoléon dans son mérite était sans bornes ; il lui fut aisé de se venger des artistes français, en les excluant des concerts des Tuileries. Il n'avait, du reste, que peu de chose à faire pour cela ; il lui suffisait de seconder le penchant de Napoléon pour la musique italienne, et surtout pour les compositions de son maître de chapelle.

Si les artistes français allaient trop loin dans leurs rancunes contre la musique italienne, il faut avouer qu'ils n'avaient pas tort de se plaindre du dédain que leur marquait le chef de l'Etat. C'est parmi eux que Napoléon aurait dû choisir le directeur de sa chapelle. L'école nationale ne manquait pas d'hommes dignes de cet honneur. Paisiello avait écrit déjà un certain nombre de morceaux spéciaux pour la célébration du service religieux en présence de Napoléon, lorsqu'en 1804 il composa pour le couronnement de l'empereur une messe ainsi qu'un *Te Deum*. Napoléon, si Français sous tous les autres rapports, ne l'était pas en musique ; il est vrai que c'était la seule chose peut-être à laquelle il ne se connût pas. Loin de moi l'intention de nier le génie de Paisiello et de méconnaître même sa supériorité sur ses antagonistes ; mais ceux-ci avaient pour eux le bon droit. Si un gouvernement doit accueillir les hommes de mérite de quelque lieu qu'ils viennent, il ne faut pas que son désir de se montrer hospitalier lui fasse sacrifier les intérêts de ses nationaux, comme on dit dans le jargon diplomatique. Il n'y aurait d'exception à cela que dans le cas où le pays ne fournirait pas d'hommes distingués pour les postes qu'il s'agit d'occuper ; or, telle n'était pas la situation des choses. L'école française tendait, au contraire, à prendre un vif essor. Le tort de Napoléon est de ne pas l'avoir compris.

Cependant, en dépit des avantages qui lui étaient assurés à la cour

Voir le numéro 1.

de l'empereur, Paisiello éprouva le désir de retourner à Naples. Il demanda l'autorisation de se retirer, et elle lui fut accordée lorsqu'on reconnut que son intention de quitter Paris était bien arrêtée. Comme dernier témoignage de confiance, Napoléon le pria de désigner son successeur. Paisiello fut assez embarrassé pour faire un choix. Il comprenait qu'il fallait nommer un artiste français, et peut-être n'aurait-il pas voulu qu'un autre compositeur de sa nation hérità de la faveur à laquelle il renonçait volontairement. Il ne voulait ni de Cherubini ni de Méhul, ni d'aucun des artistes qui avaient été attachés directement ou indirectement au Conservatoire; car il accusait cette école de lui être hostile et d'avoir conspiré tout entière contre lui. Puisant les motifs de ses sympathies à la même source que ceux de ses antipathies, il pensa à Lesueur. Brouillé avec le Conservatoire, où il avait rempli, dans l'enseignement, des fonctions dont il fut destitué à la suite d'une polémique violente dans laquelle, on doit le dire, il n'avait pas joué le beau rôle, Lesueur était l'homme qu'il lui fallait. Il le proposa donc à Napoléon, qui ratifia son choix, bien qu'il ne connût ni la personne, ni les ouvrages de son nouveau maître de chapelle.

Lesueur était fort maltraité par la fortune, quand la nouvelle de son élévation au poste important dont venait de le doter la haine de Paisiello pour le Conservatoire, vint le surprendre autant qu'elle surprit à Paris le monde musical. Lesueur donna à la chapelle de l'empereur une organisation définitive. Adoptant un système différent de celui de son prédécesseur, il la composa uniquement d'artistes français. Parmi les chanteurs, on remarquait Rolland, Nourrit, Lays, Albert Bonnet, Derivis et Martin; Mmes Branchu et Duret. Dans l'orchestre, placé sous la direction de Rey, se trouvaient les instrumentistes dont le nom a jeté tant d'éclat sur l'école française : Kreutzer, Baillot, Tulou, Vogt, Duvernoy, Ozi, etc.

Il était assez singulier de voir les chanteurs de la chapelle recrutés exclusivement dans le personnel des théâtres lyriques. Ces artistes, dont certes nul ne songe à contester le talent, étaient mal préparés par leur éducation à se conformer aux véritables principes de la musique religieuse; mais ces principes eux-mêmes n'étaient plus respectés. Lesueur avait la prétention de créer un nouveau style dans la musique d'église en la dramatisant. Cette prétention résultait non-seulement de ce qu'il faisait entendre dans ses compositions, mais d'un exposé de ses idées à cet égard fait dans plusieurs écrits qui avaient soulevé de violentes critiques à leur apparition. Ses paroles ne laissent aucun doute; il se propose, dit-il, de rendre la musique d'église dramatique et descriptive. C'était exactement l'opposé de ce que faisaient les anciens maîtres, et de ce qui doit être, en définitive. Le drame est partout dans la vie; partout les passions de l'homme se font jour. Où trouvera-t-on le calme et le recueillement si on leur enlève l'église, leur dernier refuge? Le système de Lesueur était un contre-sens manifeste; mais, quoiqu'on ait aperçu ses dangers et qu'il ait été l'objet de nombreuses réclamations, il a prévalu. Tous les compositeurs qui ont écrit pour l'église, de notre temps, ont fait de la musique dramatique. C'était une conséquence du premier pas fait par Lesueur dans cette voie, et surtout de la direction générale des idées. L'Ecriture-Sainte nous apprend que Dieu fit l'homme à son image. L'homme, à son tour, a voulu introduire sa personnalité jusque dans le sanctuaire, il a fait les choses saintes semblables à celles auxquelles il mêle habituellement ses passions.

Lesueur n'était guère occupé par les soins de sa charge; il eut peu d'occasions d'écrire des messes ou des motets pour la chapelle de l'empereur. Napoléon était si rarement à Paris, qu'on peut compter comme une sinécure l'emploi de ses musiciens, dont les traitements étaient, du reste, considérables, car la somme totale payée chaque année pour le service de la chapelle s'élevait à la somme de 350,000 fr. Lesueur profitait des loisirs de sa place pour composer des opéras dans lequel il pouvait faire du dramatique à loisir, mais où les mauvais plaisants disaient qu'il n'en mettait pas. Ce ne fut pas sans déplaisir qu'il vit arriver d'Italie un compositeur dont un caprice de Napoléon aurait pu lui faire un concurrent redoutable, s'il avait su mieux profiter des avantages d'une situation étrange. Je veux parler de Zingarelli. Peut-être ne sera-t-il pas hors de propos de rappeler dans quelles circonstances Zingarelli vint à Paris.

A la naissance du roi de Rome, un *Te Deum* fut chanté dans toutes les églises de l'empire et du royaume d'Italie. Le sacré collége était réuni à Saint-Pierre pour assister, bien à contre-cœur, à cette solennité dont Zingarelli avait la direction musicale. Le maestro ne parut point. A ceux qui le pressaient de se rendre à son poste, il répondit qu'il ne reconnaissait que Pie VII pour son souverain légitime, et qu'il ne s'emploierait pas à appeler les grâces du ciel sur un usurpateur. Le préfet donna l'ordre de l'arrêter, et après en avoir référé à l'empereur, il le fit conduire à Paris sous bonne escorte. Les amis de Zingarelli le crurent perdu. Lui-même, sans regretter une action que le fanatisme religieux lui faisait considérer comme sainte, ne douta point que la colère de Napoléon ne lui réservât les dernières rigueurs. Exagérant son importance, il s'apprêtait à subir le martyre. Quel ne fut pas son étonnement, lorsqu'à son arrivée à Paris, on lui remit de la part de l'empereur une somme de 4,000 fr. pour ses frais de voyage! Il s'était armé de courage contre la persécution, mais il ne résista point à des procédés généreux. On lui demanda de composer une messe solennelle pour la chapelle impériale, et il la composa. Napoléon la fit exécuter en sa présence, et en témoigna sa satisfaction à l'auteur par un don de 6,000 fr. Lesueur n'était pas sans inquiétude sur le résultat de cette fantaisie de l'empereur. Il ne craignait point de se voir enlever sa place; mais il avait peur de voir surgir une influence rivale de la sienne. Heureusement pour lui, Napoléon, après avoir tiré de l'entêtement de Zingarelli la vengeance délicate qu'il avait méditée, le renvoya à Naples.

Lesueur continuait donc à tenir paisiblement et sans partage le sceptre de la musique religieuse en France, quand vint la chute de Napoléon. Les artistes n'aiment pas les révolutions, puisque toujours ils ont à y perdre. Ce n'était pas que la branche de l'art à laquelle Lesueur avait le plus particulièrement consacré ses talents courût quelque danger par suite du changement de gouvernement. Les Bourbons, tout en faisant, dans l'ordre des idées politiques, les concessions que réclamait impérieusement l'opinion, devaient ramener une partie des traditions de l'ancienne monarchie. Il n'était pas douteux que tout ce qui tenait à la religion ne fût de leur part l'objet d'une sollicitude particulière. La chapelle du roi devait être au nombre des institutions les plus favorisées; mais il s'agissait de savoir si celle du souverain précédent serait maintenue, ou si, de ce côté comme de beaucoup d'autres, il y aurait restauration.

Les craintes qu'avait pu concevoir Lesueur sur la conservation de son emploi se dissipèrent. La chapelle du roi ne fut pas tirée tout entière de celle de l'empereur: plusieurs artistes dont le dévouement à Napoléon était connu furent congédiés; il fallait bien faire place à de nouveaux exécutants auxquels s'intéressaient des personnages influents et qui, sous prétexte de royalisme, demandaient des emplois. Tout nouveau règne débute par la curée des places; le règne de la République de 1848 n'a pas échappé à cette loi commune. Lesueur fut conservé et chargé de réorganiser la chapelle conjointement avec Martini.

Martini, ancien officier du régiment de hussards Chamboran, ancien directeur de la musique du prince de Condé et du comte d'Artois, avait acheté au prix de 16,000 fr., peu d'années avant la révolution, la charge de surintendant de la musique du roi. A peine était-il entré en fonctions, que la tempête révolutionnaire emporta son office avec la monarchie. Martini avait tout perdu, place, pension et jusqu'au fruit de ses petites économies. Il se persuada qu'un homme qui avait été dans sa position devait porter ombrage au gouvernement républicain. Ne se croyant plus en sûreté à Paris, il sortit secrètement de cette ville et se rendit à Lyon. Cependant, lorsqu'il vit qu'on ne songeait pas à l'inquiéter et que le dernier surintendant de la chapelle

royale n'excitait nullement l'attention des terroristes, il se hasarda à revenir à Paris. Ses principes monarchiques avaient probablement un peu fléchi dans le voyage, ou du moins il éprouvait le besoin de les cacher provisoirement sous de faux semblants de patriotisme; car aussitôt après son retour, il composa la musique de chants patriotiques.

Quand la Restauration survint, Martini ne se souvint plus de ces dernières productions; mais il se rappela parfaitement qu'il avait été directeur de la musique de deux princes du sang et le dernier surintendant de la chapelle de Louis XVI. Il se plut même à considérer son voyage à Lyon comme une espèce d'émigration. Tous ces titres furent mis sous les yeux du dispensateur des grâces royales. Le moyen d'écarter la requête d'un solliciteur qui s'appuie sur de pareilles recommandations? Martini fut adjoint à Lesueur pour la surintendance de la musique du roi. Son premier ouvrage, après la prise de possession de sa place, fut une messe de *Requiem*, qu'on exécuta solennellement à Saint-Denis, le 21 janvier 1816, jour anniversaire de la mort de Louis XVI. S'il ne fit pas de bonne musique, il fit acte de royalisme, ce qui valait infiniment mieux pour sa fortune. Le roi lui accorda, à cette occasion, le grand cordon de l'ordre de Saint-Michel. L'octroi de cette haute faveur lui causa tant d'émotion, qu'il mourut peu de jours après. Il était alors âgé de soixante-quinze ans. On verra tout-à-l'heure quel fut son successeur. Si Louis XVIII perdit un fidèle serviteur, aux chants patriotiques près, il y gagna pour sa chapelle un grand musicien.

L'organisation de la chapelle fut modifiée à la Restauration. Elle se composa de deux surintendants, de deux maîtres de musique, emplois qui n'existaient pas auparavant, de douze chanteurs récitants et quarante choristes, plus six pages de la musique chantant le premier et le second dessus, quarante-quatre symphonistes, deux pianistes accompagnateurs et deux organistes. Chose singulière, la Restauration laissa subsister l'usage d'employer des artistes dramatiques pour le service de la chapelle. Cette union de l'autel et du théâtre se comprenait sous l'Empire; car Napoléon était sans préjugés, et pourvu qu'il sût qu'on faisait de bonne musique dans la chapelle, il s'inquiétait peu que les artistes cumulassent le profane avec le religieux. Sous la Restauration, c'était une anomalie, et l'on a le droit de s'étonner que l'autorité ecclésiastique, de laquelle relevait la chapelle du roi, ait souffert cette alliance qui devait lui sembler monstrueuse. Du reste, on voyait à la même époque les missionnaires chanter, dans les églises de Paris, leurs cantiques sur des airs qui éveillaient des idées plus que mondaines; les organistes ne faisaient plus guère entendre aux fidèles que des variations sur des thèmes d'opéras, et les compositeurs les plus célèbres, ceux auxquels était donné le soin d'imprimer à l'art sa direction, publiaient hautement leur intention de dramatiser la musique religieuse. On aurait eu mauvaise grâce à se montrer très-scrupuleux à l'égard des chanteurs de théâtre. L'impulsion était donnée; il n'eût été au pouvoir de personne d'arrêter les envahissements du drame.

Edouard FETIS.

(La suite au prochain numéro.)

ASSOCIATION DES ARTISTES-MUSICIENS.

Décision relative aux pensions.— Rapport sur une brochure.

Si le progrès constant de cette association, si l'accroissement de sa fortune et l'efficacité de l'assistance qu'elle offre dès à présent aux musiciens, pouvaient encore être l'objet d'un doute, la décision prise par le comité, dans sa séance de jeudi, 10 de ce mois, suffirait pour l'effacer et porter la conviction dans tous les esprits raisonnables.

Cette séance, en effet, mérite d'être signalée et laissera un profond souvenir.

Le Comité de l'association, à l'unanimité, a voté une mesure qui avait toujours été dans sa pensée, et que le produit extraordinaire de la grande loterie d'un million lui a permis enfin de réaliser.

Ainsi que nous l'avons déjà dit, le produit de cette opération si heureuse a déjà doublé le capital, patrimoine commun des sociétaires.

L'association des artistes-musiciens possède aujourd'hui DIX MILLE FRANCS DE RENTE, en une inscription sur le grand-livre.

Tel est le résultat obtenu en sept années d'existence, car l'association ne date que du mois de janvier 1843.

Or, dès sa seconde année, outre les secours journellement distribués, et alors que l'association n'était encore propriétaire que de 830 fr. de rente, le Comité avait rempli une partie importante de sa mission en créant quatre pensions de 200 fr. chacune.

Le Comité ne pouvait faire davantage à cette époque. Il donnait tout ce qu'il avait, se fiant à l'avenir et au zèle de ses membres du soin de lui procurer des ressources nouvelles.

L'espérance du Comité n'a pas été trompée. Chaque année a vu s'augmenter le chiffre de la rente de l'association et aussi celui de ses pensionnaires.

Au commencement de l'année dernière, l'association possédait 5,200 fr. de rente et servait vingt et une pensions, tant à Paris qu'en province.

19 de ces pensions étaient de	200 fr.
2 seulement s'élevaient à	300
TOTAL. . . .	4,400

Grâce aux bénéfices de la loterie, le chiffre de la rente ayant doublé tout-à-coup, le Comité, sur la proposition de la Commission des pensions, a jugé le moment venu de mettre à exécution l'un de ses vœux les plus chers, en ne se bornant plus à créer de nouvelles pensions, mais en améliorant sensiblement le sort de tous ses pensionnaires.

Nous avons dit pourquoi, dans l'origine, le taux de la pension annuelle avait été fixé à 200 francs, sauf deux cas exceptionnels.

Le Comité désirait ardemment que l'exception devînt la règle, et que désormais toutes les pensions fussent portées à ce chiffre de 300 francs, trop faible encore sans doute, mais offrant du moins un rapport beaucoup plus satisfaisant que l'autre avec les besoins quotidiens de la vie.

Pour avoir le droit d'être généreux envers l'avenir, il fallait d'abord être juste envers le passé.

La Commission des pensions a donc proposé d'élever d'un tiers toutes les pensions de 200 francs jusqu'ici créées, et cette proposition a été sanctionnée par le vote du Comité.

Ce sont 1900 qu'il en coûtera de plus par année à la caisse de l'association, sans compter la somme qu'elle va bientôt consacrer à des pensions nouvelles.

Pour ne pas s'écarter d'une économie bien entendue et d'une sage réserve, il a été décidé que provisoirement et jusqu'à l'accroissement, d'ailleurs probable et prochain, du chiffre de la rente, l'association n'emploierait en pensions qu'une somme d'environ 7,000 francs.

L'élévation des dix-neuf pensions anciennes donnant un total de 6,300 francs, le Comité pourra donc en créer trois encore, et il s'en occupera immédiatement.

Voilà la bonne nouvelle que nous nous empressons d'annoncer à tous les membres de l'association des artistes musiciens.

Voilà les étrennes que le Comité donne à ses pensionnaires anciens et nouveaux!

Voilà comment il profite d'une opération splendide, comment il en perpétue la mémoire et en propage le bienfait.

Assurément ce que vient de faire le Comité n'avait pas de précédents. Quelle est la société instituée dans un but de charité qui, de son propre mouvement, sans sollicitation aucune, ait voulu d'un jour à l'autre augmenter d'un tiers des secours concédés à titre de pensions?

Le Comité de l'association des artistes-musiciens donne l'exemple

et ne le suit pas. C'est sa manière de répondre à l'injustice des attaques dont l'honorent quelquefois les aveugles et les malveillants.

Ajoutons que, dans la même séance où l'augmentation des pensions a été votée, une commission a présenté son rapport sur une brochure de M. Meunier, brochure contenant à la fois des critiques et des propositions. Dans un travail excellent de logique et de style, M. Jules Simon, rapporteur de la commission, a fait justice des critiques et apprécié les idées. Ce qu'elles offraient de pratique et de raisonnable sera étudié; le reste aura le destin réservé aux chimères.

Par cet examen consciencieux et public, le Comité a prouvé qu'il tenait à ne laisser aucune question indécise, et que toutes les fois qu'il apercevait un adversaire, loin de le craindre et de le fuir, il allait droit à sa rencontre, soit pour s'entendre avec lui, soit pour le combattre loyalement et résolument.

De toutes les idées émises par M. Meunier, celle d'un office musical ou bureau de placement a seule paru digne d'être prise en considération. Le Comité a décidé qu'elle serait mise à l'étude, et essayée s'il y avait lieu.

P. S.

LITTÉRATURE MUSICALE.

SUITE ET FIN (1).

Der Evangelische Kirchengesang und sein Verhæltniss zur Kunst des Tonzatzes (Le chant de l'Eglise évangélique et ses rapports avec la composition), par M. Charles de Winterfeld (Leipsick, Breitkopf et Hærtel, 1843-1847), 3 vol. in-4°, formant ensemble 1765 pages de texte et 641 pages de musique.)

Le second volume a pour objet le chant choral en lui-même et dans ses rapports avec la composition de la musique dans le XVIIe siècle. Le premier est consacré aux travaux des musiciens allemands du XVIIe siècle, qui continuèrent de suivre la route tracée par les maîtres du XVIe, et qui introduisirent peu de nouveautés dans leur style; parmi les plus célèbres, on remarque Thomas Walliser, Bodenchatz, Martin Zeuner, André Herbst, Melchior Franck, Conrad Matthæi et Christophe Kaldenbach. D'excellentes notices sur les chantres Jean Cruger, Jacques Hentze et Jean-Georges Ebeling, remplissent la dernière section du premier livre de ce volume.

Mais au second livre un intérêt tout nouveau attache le lecteur sérieux. M. de Winterfeld y examine avec beaucoup de savoir l'influence que le goût récent de l'Italie, et particulièrement de l'école vénitienne, exerça sur la direction des travaux des musiciens allemands dès le commencement du XVIIe siècle. Ici cependant je ferai au savant écrivain le reproche de prolixité exagérée qui fatigue l'attention la plus soutenue, et je ne puis m'empêcher de blâmer son penchant aux détails qui n'ont et ne peuvent avoir d'intérêt. Au point de vue élevé où il s'était placé dans ce livre, Henri Schutz, Herrmann Schein, Rosemüller, Hammerschmidt, les deux Ahle et Jean-Erasme Kindermann, devaient attirer toute son attention, parce qu'ils furent les chefs de la nouvelle école qui faisait alliance des nouveautés harmoniques et du style d'expression avec la gravité du choral. Mais qu'importe la longue suite de noms obscurs mêlés à ceux-là? Quelle instruction réelle pouvons-nous tirer des longs développements où M. de Winterfeld se laisse entraîner à leur égard? Quelques lignes suffisaient pour les mentionner, au lieu des longues pages qui leur sont consacrées. D'ailleurs, le savant auteur se laisse encore aller dans cet ouvrage à des excursions hors de son sujet qui grossissent inutilement les volumes. Ainsi, il emploie soixante-dix grandes pages in-quarto à disserter sur les musiciens qui ont mis en musique les chansons spirituelles de Rist, et y parle encore longuement d'artistes qui ont déjà fixé son attention dans d'autres parties de l'ouvrage, par exemple, Hammerschmidt, Jacques Praetorius et Scheidmann. Les chansons spirituelles n'ont aucun rapport avec le chant choral; on n'aperçoit donc pas ce qui a pu déterminer M. de Winterfeld à traiter ce sujet dans un livre dont le plan était fort étendu pour son objet principal. D'ailleurs, en supposant qu'il eût fallu dire quelque chose de ces chansons spirituelles de Rist, qui eurent de la vogue dans le XVIIe siècle, quelques pages auraient suffi pour faire connaître les compositeurs qui se sont exercés sur ces poésies et dont les mélodies ont eu le plus de succès populaire, tels que Jean Schop, Michel Jacoby et Martin Colerus.

(1) Voir le numéro 1.

Le même penchant aux développements surabondants a fait consacrer par M. de Winterfeld une centaine de pages aux livres de mélodies chorales publiés dans le XVIIe siècle. Ces livres ont, en général, bien moins d'intérêt que ceux du XVIe siècle; quelques-uns seulement sont recherchés par les savants qui s'occupent de ce sujet, à savoir : ceux de Sohr, de Vopelius, de Martin Janus, de Dedekind, de Melchior Teschner, de Nicolas Hass et de Meyer. Réduite au quart de son étendue, cette partie du livre que j'analyse aurait pu satisfaire à toutes les exigences des érudits et des bibliographes.

Il n'en est pas de même de la dernière section du second livre de ce volume, où M. de Winterfeld avait à considérer les rapports de l'art de jouer de l'orgue avec le chant choral; car la gloire des organistes allemands repose avant tout sur les préludes des mélodies de cette espèce, sur l'art de les varier dans de belles pièces à deux et à trois claviers, et sur les conclusions, qui se terminent quelquefois par de très-belles fugues. Mais une bizarrerie qui frappe d'étonnement, ce même auteur, si prodigue partout de digressions et de détails, est ici d'une concision parcimonieuse. A l'exception de Samuel Scheid et de Jean Pachelbel, qui ont fixé son attention, mais pas autant qu'on pourrait s'y attendre; il ne mentionne en passant qu'Elie-Nicolas Ammerbach, Bernhard Schmidt et Jacques Paix, qui appartiennent au XVIe siècle. Cependant, si les deux géants de l'orgue allemand, Gaspard de Kerl et Froberger, à l'époque dont il s'agit, appartenaient au culte catholique, il y avait d'autres grands artistes en ce genre qui pouvaient soutenir le parallèle avec Scheid et Pachelbel, car Buttstedt, Buxtehude, Bruhns, Reinke et Zachau, furent tous des organistes de premiers ordre qui, dans le cours du XVIIe siècle, écrivirent d'excellents préludes et des mélodies chorales variées.

Le deuxième volume de l'ouvrage de M. de Winterfeld est accompagné de 204 planches de musique gravées, qui renferment une multitude de fragments de différents genres pour l'éclaircissement du texte. Parmi ces morceaux, il en est qui ont beaucoup d'intérêt pour l'histoire de l'art.

Fidèle à ses penchants d'excursions dans des parties de l'art qui ne tiennent que d'une manière très-indirecte à son sujet, l'auteur du grand travail que j'examine emploie le premier livre du troisième volume à faire l'examen des tendances contraires à la direction donnée à l'art par le chant choral, lorsque l'art du chant véritable s'introduisit en Allemagne au commencement du XVIIIe siècle.

M. de Winterfeld tire son principal argument de l'influence qu'exerça alors cet art d'un chant moins lourd et moins syllabique, de la publication de certains livres de mélodies mondaines avec basse continue qui parurent dans les premières années de ce siècle, et qui étaient destinés à remplacer, dans les familles, les véritables livres chorals. D'abord, ces mélodies furent placées sur des paroles de psaumes ou de cantiques. Le premier qui publia un livre de ce genre fut Jean-Anastase Freylinghausen, né en 1670 près de Wolfenbuttel. La première édition parut en 1704, sous le titre de *Livre de chant spirituel*; les éditions s'en multiplièrent rapidement. Des formes mélodiques plus gracieuses et plus gaies que les anciennes mélodies chorales en firent le succès. Le style dramatique eut cependant une bien plus grande influence sur le goût du public allemand pour les mélodies ornées, que les livres de chant du pasteur d'une petite ville; et si la musique prit dès lors une direction indépendante du chant choral, c'est surtout à cette cause puissante qu'il faut l'attribuer. M. de Winterfeld est obligé de le reconnaître, et cette considération le conduit à présenter, dans son livre, une partie de l'histoire de l'opéra allemand, et à donner des morceaux assez étendus sur Keiser, Handel, Mattheson, Telemann, Graun et Sœlzel. On voit que nous sommes loin du chant

choral. Cependant ces auteurs ont écrit de grandes compositions dont ce chant est la base : M. Winterfeld en donne de longues analyses et des extraits dans les planches de musique de ce volume. Cette partie de l'ouvrage n'a pas moins de *deux cent cinquante-cinq* pages.

Le deuxième livre de ce volume et le dernier de l'ouvrage a pour objet les derniers rapports du chant choral avec la musique, dans le XVIIIe siècle. Les grands ouvrages de Jean-Sébastien Bach, de quelques artistes de la même famille, et d'Homilius remplissent la première section. La diversion opérée par les odes de Gellert et par la musique qu'y appliquèrent plusieurs compositeurs renommés de la seconde moitié du XVIIIe siècle, sont l'objet de la deuxième section. On voit que c'est encore là une excursion hors du sujet. Des considérations renfermées dans quelques pages auraient suffi sans ce luxe de développements.

La troisième et dernière section fournit l'indication et l'analyse des livres de mélodies chorales publiées dans le cours du XVIIIe siècle. Ce temps est celui où le caractère du chant primitif s'affaibit et s'altère de plus en plus; on a donc en général peu d'estime pour les recueils qui ont vu alors le jour; cependant ceux de Stœrl, de Dretzel, de Reimann et de Kuhnau sont assez recherchés. Près de trois cents pages de musique, renfermant beaucoup de choses curieuses et d'un haut intérêt, complètent ce volume et terminent l'ouvrage.

L'homme capable de concevoir un si vaste plan, de faire toutes les recherches que demandait son exécution, celui enfin qui a répandu tant de lumières sur un sujet aussi confus; cet homme, dis-je, mérite de grands éloges, quelles que soient d'ailleurs les imperfections de son travail. Ce que je regrette surtout, c'est que l'immense étendue de ce travail a fait élever le prix de l'ouvrage jusqu'à n'en permettre l'acquisition qu'à un petit nombre de lecteurs, car ce prix n'est pas moins de quarante-six écus de Prusse, c'est-à-dire un peu plus de *cent soixante francs*. Sans rien ôter à l'intérêt du livre, ni aucun détail historique ou bibliographique, je ne crois pas me tromper en disant qu'on pourrait réduire ce volumineux ouvrage au tiers de son étendue, et conséquemment en rendre la lecture plus facile et plus attachante.

FÉTIS père.

REVUE CRITIQUE.

Études pour violon par RODOLPHE KREUTZER. — Petite partition du *Guillaume Tell* de ROSSINI.

On peut dire, sans être taxé d'exagération, sans se faire contempteur du temps présent, qu'une des tristes choses de l'art musical moderne, c'est l'affaiblissement du goût, du culte que les amateurs professaient pour le roi des instruments, pour le violon. On ne le dirait pourtant pas en écoutant l'admirable ensemble des violonistes de la *Société des concerts*, celui des orchestres de nos théâtres lyriques, et surtout de l'Opéra-Comique; mais cependant le violon perd de son ascendant, sinon sur le public, du moins sur les amateurs virtuoses ou auditeurs, qui se font, pour la plupart, admirateurs, sectaires du piano; et cependant, sans violon, point d'orchestre, point de symphonie, point d'auditoire profondément impressionné.

Ce n'est donc point par l'absence des exécutants que se manifeste l'affaiblissement de l'art de jouer du violon, mais par le défaut de bons ouvrages pour cet instrument. La fantaisie romantique et l'air varié ont tué le concerto et ne l'ont certainement pas remplacé. Tandis que les pianistes-compositeurs se croient obligés à écrire et à publier une prodigieuse quantité d'études caractéristiques, artistiques, fantastiques, etc., nos virtuoses violonistes s'en tiennent à l'Art de l'archet de Tartini, aux Études de Locatelli, de Gaviniés, si même ils les connaissent, à celles enfin de Paganini, qui semble avoir dit le dernier mot des compositeurs en ce genre. Nous faisions ces réflexions en parcourant les 40 études pour le violon de Rodolphe Kreutzer, ouvrage classique et de bon style d'un des plus grands maîtres de l'école française du violon, qui a jeté un si brillant éclat dans l'Europe musicale pendant les vingt-cinq premières années de ce siècle.

A ces études pour violon seul, et si mélodiques, un éditeur a fait ajouter, par Habeneck aîné, professeur au Conservatoire, un accompagnement de second violon qui séme des roses sur les ronces de l'étude solitaire. L'harmonie de cette seconde partie est pure et bien dans l'esprit, dans la pensée de l'auteur. Cette utile addition façonnera l'élève à la mesure, au rhythme, aux finesses de l'harmonie, en le familiarisant avec les principales difficultés de l'instrument. C'est une heureuse idée; c'est mettre l'élève sur la voie de la musique d'ensemble. Ce bon Kreutzer, qui a fait tant et de si excellents violonistes par ses belles études, ne prévoyait pas sans doute que cet ouvrage, qu'il avait le droit de croire complet, subirait *l'arrangement*, comme Grétry, Monsigny, et peut-être bientôt, Berton, Lesueur, Méhul et Boïeldieu; mais enfin ce supplément n'est point ici un hors-d'œuvre puisqu'il réunit les avantages que nous venons de signaler. Mais que vont dire de cela les études de M. de Bériot! Elles seront jalouses. Nous leur conseillons de s'adresser à leur père qui aimera probablement mieux être lui-même son arrangeur, ce dont les nombreux amateurs et partisans de ces intéressants recueils s'arrangeront mieux anssi.

— Ce n'est, certes, pas chose aisée d'avoir à parler à ses lecteurs de *Guillaume Tell*. Qu'en dire? Que c'est un chef-d'œuvre d'un bout à l'autre? Qui ne le sait? On peut dire, du moins, que la vue ou l'audition de cette grande et belle chose d'art provoque toujours l'admiration et le regret, en vous rappelant qu'elle a été le chant du cygne d'un grand artiste qui a trouvé plaisant d'abdiquer son génie. La grande partition de cet opéra a été réduite, comme tous nos chefs-d'œuvre, en petit format, en un charmant volume, où tous ces trésors de mélodie et d'harmonie instrumentale sont représentés par le piano, par cet instrument utilitaire, égalitaire, humanitaire, qui résume toutes les exigences musicales, et règle, et suffit, et se fait l'humble et modeste serviteur, accompagne, met en scène le drame vocal. Voyez, groupés autour de cet ami de la maison, tous les personnages de ce drame; ils reconnaissent, ils suivent ses ordres, sans craindre de se rien briser dans les organes de la voix en luttant contre un formidable orchestre. Les partitions ainsi réduites, arrangées, sont donc un véritable service physiologique rendu à l'humanité et surtout à l'art musical, dont il propage les plus admirables productions.

H. B.

CORRESPONDANCE.

REVUE MUSICALE DE LONDRES.

Ouverture du Théâtre-Français. — Val d'Andorre.

Le vif intérêt qu'avait excité l'Opéra-Comique pendant la dernière saison a engagé le directeur de théâtre Saint-James à ouvrir la campagne de 1850 par ce genre de musique si délicieux, qui paraît tant plaire aux Anglais. En effet, pourquoi n'en serait-il pas ainsi? Qu'offre-t-on aux dilettanti qui passent l'hiver à Londres? Il n'y a ni opéra italien, ni opéra anglais; car le Théâtre-Princess, qui joue bien de temps à autre un opéra anglais, est plutôt livré aux traducteurs, et tous les projets d'établir un Grand-Opéra anglais sont, jusqu'à présent, restés sans résultat. La chance est donc excellente pour M. Mitchell, et quoiqu'il soit difficile, sinon impossible, d'avoir une troupe chantante de premier ordre, le directeur a réussi à former un ensemble assez satisfaisant, qui, nous l'espérons, ira de mieux en mieux.

Vous savez comme on s'y prend ici pour la mise en scène et les études d'un opéra. On fait deux ou trois répétitions tout au plus. C'est un peu le système de la vapeur. Mais *time is money* (le temps est de l'argent); c'est le proverbe par excellence, et, tout étant cher ici, on est très-économe du temps.

Le *Val d'Andorre* a donc été étudié très-rapidement, et c'est une grande preuve de sa valeur musicale que, malgré les imperfections de l'exécution, cet ouvrage ait fait un plaisir extrême.

Disons d'abord que Chollet a surpris et enthousiasmé l'auditoire. N'est-ce pas un bonheur singulier que d'avoir, pendant plus de vingt ans, été le favori du public français, et de venir ensuite briguer les suffrages d'un public étranger avec un succès aussi décidé que celui qu'a obtenu Chollet lundi soir? Sa voix est d'une pureté parfaite, sa manière de chanter empreinte de cette élégance, de ce naturel, qui charment l'auditeur; son jeu est celui d'un comédien achevé, plein de finesse, d'esprit, et le rôle de Lejoyeux très avantageux pour lui. Aussi, tous les morceaux chantés par Chollet ont eu un très-grand succès, et les couplets du tambour, au 3e acte, ont été redemandés.

Mlle Charton a dit avec talent son rôle de Rose de Mai. Celui de Stephan était confié à M. Lac, qu'il serait injuste de juger d'après une première soirée.

M. Nathan, dans le rôle de Sincère, a montré un talent de véritalbe comédien. Sa prononciation est surtout fort claire, et comme chanteur, il sera fort utile au théâtre.

Le poëme et la musique ont réussi à Londres au moins autant qu'à Paris. C'est un beau triomphe pour le compositeur français qui a su trouver des mélodies délicieuses en tout pays, écrire des morceaux d'ensemble vraiment admirables, et semer son œuvre de traits d'esprit dont la finesse lui est tout-à-fait particulière. Je crois inutile de faire des citations; car je suppose que vos lecteurs savent à peu près par cœur la musique du *Val d'Andorre*, et je suis certain que sous ce rapport les amateurs de Londres n'auront bientôt plus rien à leur envier.

H. P.

L'*Album de Chant* et l'*Album de Danse* que nous offrons à nos abonnés, à titres d'étrennes, sont à leur disposition.

Nous les prions de vouloir les faire retirer au bureau du journal.

Ainsi que nous l'avons annoncé déjà, le manuscrit des *Quarante Mélodies* de Meyerbeer est entre nos mains. Nos abonnés peuvent donc compter que ce précieux et important recueil leur sera livré aussitôt que la gravure et l'impression en seront terminées.

La table des matières de la *Revue et Gazette musicale* leur sera expédiée dans le courant de ce mois.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, le *Prophète*.

*** Le *Prophète* a été donné deux fois cette semaine. Désormais le chef-d'œuvre en est à sa quarante-deuxième représentation. La température n'influe pas sur le thermomètre de ses recettes, qui se soutiennent toujours au même degré d'élévation.

*** Euzet vient d'être cédé par l'impresario Merelli au théâtre del Circo de Madrid. A son passage à Marseille, les artistes du théâtre de cette ville l'ont prié d'assister à une répétition du *Prophète* que l'on monte en ce moment, afin qu'il pût leur donner son avis sur la mise en scène.

*** Aujourd'hui dimanche, au Théâtre-Italien, *Cenerentola*, chantée par Mlle d'Angri, Lablache, Ronconi et Lucchesi.

*** *Il Barbiere di Siviglia* nous a été rendu mardi avec Mme Persiani, Lablache, Ronconi, Lucchesi et Majeski. Mme Persiani s'est trouvée plus que jamais en voix et en verve dans le rôle de Rosine. Elle a chanté merveilleusement son premier air et les variations sur le thème de Paisiello, *Nel cor più non mi sento*, dans la leçon de chant. On peut défier le plus habile flûtiste d'exécuter avec plus d'audace et de bonheur des traits plus difficiles. Lablache a été parfait comme toujours, ainsi que Ronconi. Le rôle d'Almaviva convient moins à Lucchesi que celui du prince dans *Cenerentola*. Majeski est un très-bon Basile.

*** La trente-neuvième représentation de la *Fée aux Roses* sera donnée aujourd'hui dimanche, par extraordinaire, à l'Opéra-Comique. C'est un *spectacle demandé* par le public en masse.

*** La première représentation des *Porcherons*, opéra-comique en trois actes, dont les paroles sont de M. Sauvage et la musique de M. Grisar, a été donnée hier samedi.

*** Mardi dernier, l'affiche de l'Opéra-Comique promettait la *Fée aux Roses* dont la vogue ne diminue pas; mais Sainte-Foy se trouvait pris par le rhume au point de ne pouvoir se faire entendre. Les spectateurs accourent en foule, la toile se lève : une rumeur sinistre parcourt la salle, aux premiers mots de l'annonce que l'on vient faire; mais bientôt la sérénité reparaît sur tous les visages, quand on apprend que c'est Mocker qui veut bien remplacer son camarade; et Mocker, en homme de tête et de dévouement, a joué le rôle du grand-visir comme s'il n'eût fait autre chose depuis la première représentation de la bonne *Fée*, que Mme Ugalde rend plus séduisante que jamais.

*** La grande Société philharmonique de Paris, sous la direction de M. Berlioz, est définitivement constituée. Elle se compose de deux cents exécutants et choristes. Le premier concert aura lieu dans le courant de février.

*** La Société de l'Union musicale donnera son premier concert le dimanche 20 courant, à deux heures précises, dans la salle Sainte-Cécile, rue de la Chaussée-d'Antin, 49 bis. L'orchestre sera dirigé par M. Seghers. On trouve des billets chez M. Brandus, 97, rue de Richelieu; chez M. Bernard-Latte, passage de l'Opéra, 2.

*** Mlle Rouvroy, la jeune et habile cantatrice, que le public de l'Opéra-Comique avait applaudie dans le *Domino noir*, guérie de l'indisposition qui paralysait une partie de ses moyens, obtient en ce moment de brillants succès sur les théâtres de province. A Lille, à Tournay et à Dunkerque, dans les *Mousquetaires de la Reine* et dans *Haydée*, une pluie de fleurs et de nombreux bravos ont témoigné à Mlle Rouvroy toute la sympathie qu'a excitée son charmant et gracieux talent.

*** Alfred Jaëll, qui nous avait quittés, enfant déjà célèbre, nous revient de Bruxelles avec l'intention de se fixer à Paris.

*** Frédéric Kalkbrenner était amateur de tableaux. La vente de la collection réunie par ses soins aura lieu demain lundi, 14 janvier. On y compte des Wouvermans, des Paul Potter, des Rembrandt, des Van Ostade, des Karel Dujardin, des Schalken et autres maîtres renommés.

*** M. Ropicquet, violoniste de l'Opéra, l'un de nos meilleurs professeurs d'accompagnement, reprend cet hiver son concert annuel si recherché par les amateurs de bonne musique. C'est le dimanche 27 janvier, à 2 heures, qu'aura lieu cette matinée musicale, avec le concours de nos premiers chanteurs du théâtre de la Nation. Le bénéficiaire exécutera pour la première fois sa nouvelle fantaisie des *Souvenirs de Florence*, dédiée au grand-duc de Toscane.

*** M. Maurin, le jeune et habile violoniste, vient de parcourir la Hollande; il s'est fait entendre trois fois à la cour avec un grand succès, à Roterdam et à Amsterdam. Il va donner son dernier concert à La Haye et se rendre immédiatement à Paris.

*** Les journaux de musique commencent à reparaître en Italie. L'éditeur Ricordi a fait annoncer que la *Gazzetta musicale* de Milan, fondée en 1842, reprendrait le cours de sa publication à partir de l'année 1850.

*** Dans notre *Revue de l'année 1849*, à la liste des musiciens célèbres que cette année a vus mourir, il faut ajouter les noms de Marliani, Otto Nicolaï, Adalbert Gyrowetz et Mazas, qui tous avaient eu d'ailleurs leur mention particulière à la date de leur décès.

*** A peine l'année 1850 est-elle commencée, et voici déjà que la musique a de nouvelles pertes à déplorer. Celle du compositeur qui dut à la romance une des renommées les plus longues et les plus populaires, de l'aimable et bon Romagnesi, sera sensible à tout le monde, amateurs et artistes. Cet excellent homme a cessé d'exister sans qu'aucun symptôme indiquât sa fin prochaine. Un soir, il s'est endormi du sommeil le plus paisible et il ne s'est plus réveillé. Il n'avait que soixante-huit ans et s'occupait des apprêts d'un concert qu'il voulait donner prochainement. Romagnesi avait publié la collection de ses œuvres, dont la première date de 1807. Il avait aussi composé la musique d'un opéra-comique, *Nadir et Selim*, dont les paroles étaient de Justin Gensoul. Ses obsèques ont été célébrées jeudi dernier à l'église Notre-Dame-de-Lorette. M. Panseron avait fait, pour la circonstance, une nouvelle application de l'heureuse idée par lui trouvée à l'occasion des funérailles d'autres compositeurs. Il avait arrangé, sur des paroles latines, en forme de *Lacrymosa* et de *Pie Jesus*, les charmantes mélodies de deux romances, l'*Angelus* et *Depuis longtemps j'aimais Adèle*. Cette improvisation, très-bien exécutée par quelques élèves de l'auteur, a produit sur l'assistance une impression de mélancolie douce et religieuse que nul autre morceau n'aurait pu égaler.

*** Nous avons encore à regretter la mort prématurée de M. Brochant de Villiers, amateur des plus distingués, membre honoraire du comité de l'association des artistes musiciens.

Chronique départementale.

*** *Strasbourg*, 5 janvier. — Nous sortons d'un concert donné dans la salle de spectacle par l'Alboni, qu'on avait annoncée sous le titre de *première cantatrice de l'Europe*. Quoi qu'il en soit, l'Alboni a chanté la cavatine de Bériot composée pour Mme Malibran, le grand air du *Barbier*, le brindisi de *Lucrezia* et le rondo de *Cenerentola*. Les nombreux auditeurs qui garnissaient la salle ont su apprécier à leur valeur la magnifique voix et l'admirable talent de la célèbre cantatrice. Les applaudissements et les fleurs ne lui ont pas fait défaut; le brindisi, avec ce long trille sur le *mi* qu'elle termine si admirablement, a été bissé, et à la fin de la soirée, l'Alboni a été rappelée aux applaudissements et aux cris de *bravo* de toute la salle; — car les *brava* sont encore inconnus à Strasbourg, même quand il s'agit de cantatrices italiennes. — On a généralement regretté que l'Alboni se soit fait mal accompagner sur un mauvais piano, tandis qu'on avait sous la main l'orchestre du théâtre, qui a joué les ouvertures de la *Muette* et du *Freischütz*, et accompagné plusieurs morceaux de chant dits par les artistes du théâtre. Une seule répétition eût pu suffire à notre orchestre. Nous ne devons pas passer sous silence un solo de violoncelle, avec accompagnement d'orchestre, composé et exécuté par M. Boehm, premier violoncelliste du prince de Fürstenberg, fixé depuis quelque temps dans notre ville. Cet artiste éminent faisait partie de la chapelle dirigée par Kalliwoda à Donauschingen et dissoute par suite des événements politiques de l'année passée. M. Boehm est un artiste du premier ordre, et nous n'avons qu'un mot à en dire : qualité de son, style, justesse (même dans les doubles cordes), difficultés, expression, légèreté... tout est parfait.

Chronique étrangère.

*** *Berlin*. — M. de Kustner, intendant général des théâtres royaux, est de retour de son voyage à Paris. — Pour varier les jouissances musicales du public, on a recours, depuis quelque temps, à un moyen qui peut être diversement apprécié, mais qui après tout a été justifié par le succès; c'est l'exhibition de tableaux transparents, reproduisant des compositions de Raphaël,

Rubens, etc. Cette exhibition est accompagnée de morceaux de chant de différents maîtres anciens et modernes, tels que Lotti, Orlando di Lasso, Mendelssohn, Loewe, Grell, Neithard, etc. Les chants sont exécutés par le chœur du Dôme (*Dom Chor*), sous la direction de MM. Neithard et Herzberg. — Mme Fiorentini, du théâtre Koenigstadt, est Espagnole de naissance; son père remplit les fonctions de consul anglais à Séville. La jeune Andalouse, ayant épousé un capitaine anglais, a suivi son mari à Londres. Des revers de fortune l'ont décidée à tirer parti de ses talents.

— M. Gung'l a reçu du roi de Prusse le titre de directeur de musique. La nouvelle année a été commencée par la *Juive*, d'Halévy.

*** *Vienne.* — Mme de Lagrange, qui est engagée pour chanter le rôle de Fidès dans le *Prophète*, vient d'arriver, et doit débuter incessamment dans le *Barbier de Séville*.

*** *Hambourg.* — Le *Prophète* sera donné vers la fin de ce mois. Mlle Wagner chantera le rôle de Fidès.

*** *Leipzig.* — Encore un enfant prodige. C'est la petite Uranie-Virgyngi, pianiste de douze ans, qui fait l'étonnement des maîtres et des connaisseurs. Ce qui distingue Mlle Uranie de la plupart des apparitions de ce genre, c'est que c'est une blonde et joyeuse enfant qui s'obstine à ne pas vouloir se faire entendre en public.

*** *Charlottenbourg.* — Lors des fiançailles de la princesse Charlotte avec le prince héréditaire de Sachsen-Meiningen, un grand concert a eu lieu au château. Le programme se composait en grande partie de morceaux tirés du *Muldtre*, opéra nouveau de M. Balfe.

*** *Manheim.* — La reprise de *Richard-Cœur-de-Lion*, avec une instrumentation nouvelle par M. Hetsch, chef d'orchestre à notre théâtre, a eu le plus grand succès.

*** *Anvers.* — Les *Monténégrins* ont été donnés en cette ville, ainsi qu'à Malines. Le compositeur, M. Limnander, était venu, à la demande de ses compatriotes, assister aux dernières répétitions. Il a été obligé, après la première représentation, de paraître sur la scène, où il a été couvert d'applaudissements et de bouquets, puis l'orchestre lui a donné une sérénade. A Malines, le succès a été plus grand encore. A la fin du 1er acte, le bourgmestre a lu en pleine salle l'arrêté royal qui nommait M. Limnander chevalier de l'ordre de Léopold, et lui a remis la croix de l'ordre. Après la représentation, M. Limnander a été reconduit chez lui par la foule des auditeurs, à la lueur des torches, dont la clarté produisait au milieu de la neige un effet des plus pittoresques. On monte en ce moment les *Monténégrins* à Gand.

*** *Cologne.* — Le *Val d'Andorre* a été représenté ici le 10 janvier. Cette charmante partition sera exécutée aussi bientôt au théâtre royal de Stuttgart.

*** *Barcelone*, 24 décembre. — Au théâtre du Lycée et à celui de Santa-Cruz, des artistes que nous avons connus à Paris, entre autres Mme Rossi-Caccia et Derivis, continuent d'obtenir des succès. On y joue les *Martyrs*, la *Favorite* et *Don Juan*.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

Bal paré et travesti.

Une grande fête italienne, dans le genre de celles qui autrefois attiraient à l'Opéra tout le Paris élégant et que chacun regrettait de ne plus voir se reproduire, aura lieu le dimanche 20 courant dans la belle salle du Théâtre-Italien.

Pour cette fois seulement, les dames seront admises en domino et loup; les cavaliers devront être en tenue de soirée. L'intrigue de bon goût, les causeries spirituelles et mordantes, les propos piquants, les révélations indiscrètes, tout-à-fait à l'aise sous un loup de velours, imprimeront le plus vif entrain, la plus grande animation et la plus franche gaîté à cette délicieuse soirée.

Pour conserver à cette fête son cachet de bonne compagnie, l'orchestre, composé de 150 musiciens sous la direction de M. Dufresne, n'exécutera aucune contredanse. Des walses, polkas, mazurkas, redowas, et autres morceaux inédits et composés pour la circonstance, varieront le plus riche répertoire de la saison.

On souscrit au bureau de location du Théâtre-Italien.

PUBLICATIONS NOUVELLES DE
BRANDUS et Cie, éditeurs, 87, rue Richelieu.

ÉMILE PRUDENT.
Op. 34.
CONCERTO SYMPHONIE
POUR PIANO ET ORCHESTRE.
Le Piano, 6 fr. net. — L'Orchestre, 8 fr. net. — L'accompagnement de quatuor, 4 fr. net.

AUX MANES DE FRÉDÉRIC CHOPIN,
Elégie et marche funèbre par STEPHEN HELLER.
Op. 71. — Prix : 3 fr. net.

LE VIOLON DU DIABLE
Ballet en 2 actes, musique de PUGNI.
QUADRILLE PAR MUSARD,
Pour Piano, 4 fr. 50. — A 4 mains, 2 fr. 50. — Pour Orchestre, 4 fr. — Pour Quintette, 4 fr. 50.

VALSES PAR **MUSARD**
Pour piano . . . . . 6 fr.
Pour orchestre . . . . . 9 fr.
Pour quintette . . . . . 6 fr.

POLKA PAR **PASDELOUP**
Pour piano : 2 f. 50.

REDOWA PAR **PASDELOUP**
pour piano : 4 f. 50.

POLKA PAR **MUSARD**
Pour piano 2 50
Pour orchestre 7 50
Pour quintette 3 75

2 BAGATELLES pour Piano par LECARPENTIER,
Chaque : 5 fr.

FANTAISIE pour le VIOLON
avec accompagnement de piano,
Par SAINT-LÉON.
Op. 32. Prix : 7 fr. 50 c.

PAS REDOUBLÉ
POUR MUSIQUE MILITAIRE
Par MOHR.
Prix : 5 fr.

DUO BRILLANT
pour Piano et Violon,
Par KLEMCZYNSKI.
Op. 74. Prix : 9 fr.

PUBLIÉ PAR

BRANDUS ET Cie,
87, rue Richelieu.

ÉDITEURS.

TROUPENAS ET Cie,
40, rue Vivienne.

LA

FÉE AUX ROSES

Opéra-comique en 3 actes. — Musique de

F. HALÉVY.

LA PARTITION arrangée pour **Piano** et **Chant**, format in-8°, **net: 15 fr.**

L'OUVERTURE

En partition et parties séparées, chaque 10 fr. net.

LA MÊME :

Arrangée *pour Piano*, par GARAUDÉ, net : 2 fr. 50 c.

Arrangée *à 4 mains*, par E. WOLFF, net : 3 fr.

Pour 2 violons : 2 fr. net. — Pour 2 flûtes : 2 fr. net.

LES AIRS

DÉTACHÉS DE CHANT

ARRANGÉS

AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO ET DE GUITARE.

MORCEAUX POUR LE PIANO :

FANTAISIE ÉLÉGANTE PAR HENRI ROSELLEN

Op. 119. — Prix : 4 fr. net.

FANTAISIE

PAR

DUVERNOY.

Op. 185. — Prix : 3 fr. net.

2 FANTAISIES GRACIEUSES

Pour Piano et Violon,

PAR N. LOUIS.

Op. 189. — 2 numéros. — Chaque : 3 fr. net.

DEUX BAGATELLES PAR LECARPENTIER,

Chaque : 2 fr. net.

FANTAISIE

Pour Piano à 4 mains

PAR A. CROISEZ.

Op. 48. — Prix : 2 fr. 50 net.

FANTAISIE

(FACILE)

PAR G. REDLER.

Op. 141. — Prix : 2 fr. net.

QUADRILLE

(FACILE)

PAR LECARPENTIER.

Pour piano et à 4 mains. — Chaque : 2 fr. net.

DEUX QUADRILLES PAR MUSARD.

Pour Piano et à 4 mains, chaque : 2 fr. net.

VALSES par ETTLING.

Pour piano, 2 fr. net. — A 4 mains, 3 fr. net.

POLKA par PASDELOUP.

Pour piano 1 fr. 50. — A 4 mains : 2 fr. net.

QUADRILLES de Musard. — VALSES d'Etting. — POLKA de Pasdeloup pour Orchestre.

POUR PARAITRE INCESSAMMENT

DES MORCEAUX DE

ADAM, CORIA, WOLFF, VOSS, OSBORNE, QUIDANT, LÉE, TULOU, LEPLUS, MOHR.

LA PARTITION

pour Piano seul.

LES AIRS

Arrangés pour Violon, Flûte et Cornet.

LA GRANDE PARTITION ET LES PARTIES D'ORCHESTRE

Seront en vente le 1er Février.

PARIS, IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

17e Année. N° 3. 20 Janvier 1850.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres. Cramer, Beale et Cie, 201 Regent street.
St-Pétersbourg. Belizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musical.
Rome. Merle.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Id.
Leipzig. Michelsen.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements et Belgique. 30
Etranger. 34

Annonces.

50 cent. la ligne. . . . . pour 1 fois.
30 cent. . . . . pour 3 fois.
20 cent. . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE.—Revue d'un demi-siècle (3e article), par **Edouard Fétis.** — Théâtre national de l'Opéra-Comique, les *Porcherons*, paroles de M. Sauvage, musique de M. Grisar (première représentation), par **H. Blanchard.** — Société des concerts, première séance, par **Maurice Bourges.** — Nouvelles et annonces.

REVUE D'UN DEMI-SIÈCLE.

(Troisième article.) (1)

Musique religieuse; suite et fin de ses vicissitudes dans la période semi-séculaire. — Cherubini; rancune que lui garde Napoléon. — Il est nommé surintendant de la Chapelle de Louis XVIII. — Son style et ses ouvrages. —Musique des funérailles de Louis XVIII et du sacre de Charles X. — Destruction de la Chapelle. —Choron, fondateur de l'école de musique classique et religieuse; les exercices de ses élèves; les résultats de son système d'enseignement. — Les compositions religieuses de Berlioz. — Le *Stabat* de Rossini. — Restauration du plain-chant. — De la création d'une chapelle nationale.

Le successeur de Martini, dans les fonctions de surintendant de la musique du roi, fut l'artiste le plus capable d'occuper les importantes fonctions que des motifs étrangers à l'art avaient fait donner d'abord au dernier maître de chapelle de Louis XVI. Il était tout naturel que la plus haute position qu'il y eût en France dans la hiérarchie musicale échût au plus grand compositeur. La chose ne vaudrait pas la peine d'être signalée, s'il était sans exemple que, dans l'octroi des faveurs de cour, on eût eu égard à d'autres considérations que le mérite des candidats; mais chacun sait qu'il n'en a pas toujours été ainsi. Du reste, une circonstance toute favorable venait en aide au génie et à la renommée de Cherubini. Napoléon n'avait point pardonné à l'auteur de *Faniska* d'être allé composer cet opéra à Vienne, pendant qu'il était en guerre avec l'Autriche, et d'avoir charmé les oreilles de ses ennemis au moment où il leur faisait entendre, sur les champs de bataille, les dissonances non préparées des coups de canon. De retour à Paris après la prise de Vienne et la fuite de François II, Cherubini fut exposé à la mauvaise humeur de Napoléon. Le grand homme n'était pas exempt de faiblesses; il eut celle de garder rancune à l'habile maître à cause de ce malheureux opéra de *Faniska*, et lui refusa non-seulement toute faveur, mais encore toute justice. En vain Cherubini essaya-t-il de gagner les bonnes grâces de Napoléon en composant, d'après le conseil qu'on lui donna, son opéra de *Pygmalion*, qui fut exécuté à la cour, et dans lequel Crescentini, le fameux chanteur, remplit le principal rôle. L'empereur s'informa du nom de l'auteur, en loua froidement la musique, bien qu'il eût paru prendre plaisir à l'entendre, et continua à l'égard de Cherubini son système d'exclusion.

Avec des chefs tels que Cherubini et Lesueur, la chapelle du roi pouvait prétendre au premier rang parmi les institutions musicales de l'Europe. Les ouvrages de ces deux maîtres y étaient alternativement exécutés. Je n'ai rien à dire de leur mérite; il est connu de tout le monde. On ne fait pas l'éloge de musiciens tels que Cherubini; leur nom seul commande l'admiration et le respect. La musique religieuse ne rentrait pas dans la voie vers laquelle ceux qui pensent que la séparation des styles est un des principes fondamentaux de l'art, auraient voulu la voir se diriger. Elle ne se refaisait pas simple, calme et grave comme jadis; elle participait trop au mouvement des passions humaines en vue desquelles avaient été créées les formes dramatiques. C'était un mal assurément; mais par combien de qualités scientifiques, par quelle pureté, par quelle élégance de style, par quel caractère de grandeur les compositions religieuses de Cherubini ne rachetaient-elles pas ce que j'hésite presque à nommer un défaut, tant ces œuvres supérieures inspirent de respect!

En se partageant la direction de la chapelle du roi, Cherubini et Lesueur éprouvaient une constante et noble émulation qui exerçait la plus salutaire influence sur la manifestation de leur talent. Tous deux avaient leurs partisans. Ceux de Lesueur prétendaient être animés d'un esprit plus national et défendaient ce qu'ils appelaient l'honneur de l'école française. Ceux de Cherubini croyaient devoir d'autant moins s'arrêter à cette considération, que leur maître préféré semblait lui-même avoir oublié son origine étrangère, en composant ses plus beaux ouvrages dramatiques sur des paroles françaises, en coopérant à la fondation de la belle école qui devait devenir une des gloires artistiques de la France, en se naturalisant enfin d'une manière complète dans sa patrie d'adoption. Mais il est des questions qui semblent devoir être éternellement remises en discussion, et celle de la prééminence entre la musique française et la musique italienne est du nombre.

Dans toutes les circonstances solennelles où la chapelle du roi était appelée à jouer un rôle, Cherubini et Lesueur avaient une part à peu près égale. Aux funérailles du duc de Berry, qui eurent lieu le 14 mars 1820, dans l'antique basilique de Saint-Denis, on entendit le *Requiem* de Cherubini. Les exécutants n'étaient pas nombreux, seize chanteurs et dix-sept instrumentistes; mais ils étaient choisis parmi les artistes les plus habiles de la Chapelle. L'effet en fut saisissant. Quatre ans après les portes de Saint-Denis se rouvrirent pour d'autres funérailles, celles de Louis XVIII. Cette fois les exécutants furent en grand nombre. Pour cette occasion, la Chapelle avait été doublée. La messe des morts de Cherubini fut exécutée sous la direction de Plantade, chef de musique, et dans l'intervalle des prières, des marches funèbres composées par Lesueur se firent entendre. Une relation officielle s'exprime ainsi au sujet de l'impression causée par le bel ensemble de voix et d'instruments qui retentit sous les voûtes de la nécropole des rois de France : « Ce n'est qu'à Paris qu'on peut entendre, en musique sacrée, une exécution à la fois si large et si grandiose. La Chapelle du roi est toujours la première de l'Europe. C'est là que, fuyant le goût

(1) Voir les numéro 1 et 2.

frivole du jour, semble s'être réfugié l'honneur de la grande école française. »

Le sacre de Charles X fut encore pour la Chapelle et pour ses illustres chefs l'occasion de faire acte de zèle et de mérite. Deux cents musiciens se rendirent à Reims pour contribuer à l'éclat de la cérémonie. Ce fut pour cette circonstance que Cherubini composa sa messe du sacre, œuvre où la pompe trouvait plus de place que le sentiment religieux et pour laquelle l'habile maître eut de magnifiques inspirations. Dans cette composition, ainsi que dans celles de Lesueur qui furent exécutées durant la longue célébration de la solennité du sacre, on avait évité avec raison de faire intervenir des solos qui n'eussent point été entendus. On se borna à des effets de masses, et le résultat fut tel qu'on avait pu l'espérer. Pendant quatre ans encore la Chapelle fit aux Tuileries son service régulier; mais la cérémonie du sacre fut sa dernière apparition en public. Le canon de juillet 1830 devait la disperser pour toujours.

A côté de la Chapelle du roi, la Restauration vit s'élever une institution importante pour la prospérité de la musique religieuse et dont l'intendance de la liste civile favorisa le développement. Je veux parler de l'école de musique classique et religieuse fondée par Choron.

Homme profondément instruit et chez qui la science n'avait pas étouffé l'imagination, Choron aimait la musique avec cette ardeur qui, si elle fait parfois commettre des fautes, conduit seule, en revanche, à la réalisation des grandes choses. Il avait étudié particulièrement les anciennes écoles italienne et allemande, dont on ne s'occupait guère en France à cette époque, et sur lesquelles il sut appeler l'attention des artistes. L'examen des œuvres de ces maîtres fameux dont le génie brilla d'un si vif éclat, et qu'à l'exception d'un très-petit nombre d'érudits on ne connaissait que de nom, lui inspira pour la musique religieuse un goût qui pouvait passer pour de la foi. En 1812, il avait présenté au ministre des cultes un plan de réorganisation des chœurs et des maîtrises de cathédrales d'où étaient sortis tant d'habiles musiciens avant la révolution française On apprécia la justesse de ses idées, et il eut la direction de la musique dans les cérémonies religieuses. Les fonctions qu'on lui donna étaient plus nominatives que réelles; les occasions lui manquèrent pour prouver ce qu'il voulait et ce qu'il pouvait faire.

La Restauration débuta mal pour Choron; comme la plupart des artistes qui avaient dû leur position au gouvernement précédent, il fut d'abord mis à l'écart. Cependant des amis influents s'intéressèrent à lui et obtinrent qu'on fît quelque chose en sa faveur. Il ne devait pas être difficile de persuader aux dépositaires du pouvoir que l'homme dont la voix s'était élevée pour demander le retour aux anciennes traditions de la musique religieuse avait toute espèce de droit à la protection du gouvernement des Bourbons. On s'occupa de Choron, en effet; mais, par une de ces bizarreries qui ne sont malheureusement pas très-rares dans l'histoire des arts, ce fut pour lui donner des fonctions diamétralement opposées à l'objet habituel de ses méditations et de ses travaux. On le nomma directeur de l'Opéra. Je dirai ce que fut son administration quand je parlerai des théâtres lyriques. Pour le moment, je me bornerai à constater ce fait, qu'il conserva seulement une année la direction qu'on lui avait confiée trop inconsidérement, et dans laquelle il n'avait pu réaliser les améliorations dont l'exécution musicale lui avait paru être susceptible.

Rendu à des occupations plus en harmonie avec ses goûts, Choron revint à ses projets pour la réforme de l'enseignement et pour la restauration de la musique religieuse. Tous ses efforts tendirent à faire adopter par la direction des beaux-arts, alors dépendante de la liste civile, la création d'une école classique et religieuse qu'il voulait, pour de certaines branches de l'art, mettre en opposition avec le Conservatoire. Ce dernier établissement, né de la révolution, n'était pas trop en faveur près des hommes du nouveau régime, ou pour mieux dire, de l'ancien reconstitué. S'il avait été conservé, c'est qu'il était protégé par une gloire à laquelle on rendait hommage à l'étranger aussi bien qu'en France. On ne fut peut-être pas fâché de lui susciter un adversaire, car Choron n'avait jamais dissimulé le peu de sympathie qu'il éprouvait pour tout ce qui se faisait dans une institution contre laquelle ses préventions allaient souvent jusqu'à l'injustice.

Choron n'obtint d'abord que de faibles ressources pour monter son école; mais il avait une énergie de volonté et une activité qui suppléaient à tout. Pour former des chanteurs, fût-ce des chanteurs de musique religieuse, il lui fallait des voix. Il mit en pratique les conseils qu'il avait donnés jadis aux administrateurs du Conservatoire, et dont ceux-ci n'avaient pas tenu compte. Comme les voix ne venaient pas à lui, il alla les chercher. Un beau matin, il partit pour faire son tour de France, le bâton à la main et le sac sur le dos. C'est dans cet équipage, qu'afin de ne pas absorber en frais inutiles le mince crédit qui lui était ouvert, il partit pour les départements où il espérait rencontrer basses et ténors à l'état d'espérance. car il n'avaitf oi qu'en les très-jeunes gens, et il les voulait prendre dans son école avant que leur voix ne fût formée. Doué d'une rare sagacité, il saisissait l'intelligence dans leur regard. Le plus grand nombre d'artistes remarquables qu'il a formés prouvent combien peu il se trompait.

Il fallut à Choron plusieurs années avant que son école donnât des résultats que le public pût être appelé à contrôler. Quelque expéditives que soient les méthodes d'enseignement, elles sont impuissantes, on le sait, à improviser de vrais artistes. S'il était un homme qui fût capable de faire des miracles en ce genre, certes c'était Choron. Sa chaleur communicative gagnait les plus indolents de ses disciples, et leur inspirait une conviction qui les faisait marcher rapidement vers le but. Après des essais préliminaires, faits en diverses circonstances et notamment dans les chœurs d'*Athalie*, dont l'exécution eut lieu à la Comédie-Française sous la direction de M. Fétis, Choron se trouva en état de donner, à l'aide des seules ressources de son institution, des concerts de musique classique dans lesquels ses élèves, dirigés par lui-même, exécutèrent avec une perfection dont il n'y avait d'exemple ni à la chapelle du roi, ni au concert spirituel, ni au Conservatoire, des compositions des grands maîtres du genre religieux; de Palestrina, de Haendel, de Bach, de Jomelli, de Scarlatti. Ces concerts firent une sensation à laquelle ne s'étaient attendus ni les amis, ni les ennemis de Choron. Les chefs-d'œuvre qu'on y entendait étaient, en quelque sorte, autant de révélations pour les amateurs. Il s'en était glissé plusieurs, à la vérité, dans le programme des concerts spirituels de l'Opéra; mais une exécution intelligente et conforme à leur style les faisait apprécier pour la première fois dans les exercices de l'école de Choron.

En fondant son école, l'intention de Choron était d'arriver à fournir de chanteurs initiés aux vrais principes de l'exécution de la musique religieuse, la Chapelle royale, ainsi que les chœurs des cathédrales. Si les circonstances avaient continué à lui être favorables, il eût infailliblement atteint ce but, et c'eût été toute une réforme dans la musique d'église. On aurait fini par comprendre que l'étude de l'art dramatique prépare mal un chanteur au style qui convient dans le temple catholique, et l'on aurait cessé de prendre les exécutants de la Chapelle dans le personnel des théâtres lyriques. Les événements s'opposèrent à la réalisation des excellents projets de Choron. La révolution de Juillet porta un coup mortel à l'école de musique classique et religieuse. Le subside qu'elle recevait de l'ancienne liste civile fut réduit à un chiffre dérisoire. Choron ne put résister à la destruction de l'œuvre qu'il avait créée, et dont le développement lui avait coûté tant d'efforts. Déçu dans ses plus chères espérances, il mourut consumé par les regrets.

La Chapelle royale, tombée avec Charles X, ne fut pas relevée sous le règne de Louis-Philippe, on le sait. On voulait des économies, et c'est sur la musique surtout qu'on les fit porter; car ni les peintres, ni les statuaires, ni les architectes n'eurent à se plaindre, je l'ai dit dans un premier article, de l'ordre de choses issu de la révolution de Juillet. Qu'allait devenir la musique religieuse en France? Elle allait tout simplement cesser d'être, car il n'existait plus de motif qui pût

engager les compositeurs à écrire pour l'église, depuis qu'ils n'avaient plus en perspective ni la gloire ni la fortune, ces deux stimulants du génie de l'homme. Où leurs ouvrages eussent-ils été exécutés? Quels avantages d'une nature quelconque leur eussent-ils rapportés? L'art venait donc de voir tarir une de ses sources les plus pures et jadis les plus abondantes.

Un artiste de cette trempe vigoureuse qui n'était pas rare jadis, mais qui, dans notre siècle, est devenue quasi-introuvable, eut cependant la fantaisie d'appliquer ses facultés originales à la création de deux œuvres importantes dans ce genre mort, qu'il était en son pouvoir de galvaniser un moment, mais non de faire revivre. Peut-être est-ce la nature ingrate de l'entreprise et sa difficulté qui le décidèrent à l'entreprendre, car son esprit ardent s'attache d'autant plus volontiers à poursuivre un but, qu'il a plus d'obstacles à surmonter pour l'atteindre. De qui parlerais-je, si ce n'est de Berlioz?

En composant sa *grande messe des morts*, exécutée pour la première fois dans l'église des Invalides, au service du général Damrémont, Berlioz s'était placé sur un terrain nouveau, comme c'est le penchant naturel et l'habitude en quelque sorte instinctive de son talent. Il n'était pas obligé d'adopter le caractère calme et recueilli des compositions purement religieuses, qui n'ont d'autre but que de servir aux cérémonies du culte et de porter à la prière l'âme des fidèles réunis dans le temple. Pour cette messe, dédiée aux mânes du général, des officiers et des soldats français morts devant Constantine, il pouvait adopter un coloris plus vigoureux; il pouvait se rapprocher davantage, qu'on me permette de continuer ma comparaison, de Rubens que de Raphael. Le sujet lui commandait, en quelque sorte, de mêler les passions humaines, dans ce qu'elles ont de plus terrible, à l'expression des sentiments religieux. Avant de prier pour le repos éternel des guerriers morts sous le drapeau national, l'imagination se reportait involontairement vers les incidents dramatiques de la bataille. L'énergie de conception de Berlioz ne lui a pas fait défaut en cette circonstance.

On peut aussi rattacher au genre religieux, à cause de la circonstance qui l'a inspirée, la symphonie funèbre et triomphale composée par Berlioz pour la translation des restes des victimes de Juillet. Cette musique a un caractère de grandeur et de force qui répond complétement à sa destination.

Les deux compositions que je viens de citer sont-elles un signe de l'existence de la musique religieuse sous le monarchie de Juillet? Quel que soit leur mérite, je suis obligé de pencher pour la négative. Il faut que la musique religieuse ait des temples, de même qu'il faut que la musique dramatique ait des théâtres. L'une et l'autre doivent pouvoir compter sur des moyens d'exécution régulièrement organisés. La messe des morts et la grande fantaisie funèbre de Berlioz ont été entendues aux deux solennités pour lesquelles elles avaient été écrites, puis tout fut dit. Le trépas de nouvelles victimes, soit dans une guerre lointaine, soit dans une révolution, leur fournirait seul d'autres occasions de publicité. L'art existe-il dans de telles conditions? Quel est le compositeur qui voudrait faire une partition d'opéra, s'il savait d'avance qu'elle ne dût être exécutée qu'une seule fois?

Des réflexions analogues s'appliquent au *Stabat* de Rossini. Bien que ce maître illustre ait des habitudes de style d'une autre nature que celles des musiciens qui écrivaient pour les chapelles des souverains ou pour le chœur des cathédrales, il aurait peut-être fait un morceau vraiment religieux, s'il avait été certain qu'il eût la destination à laquelle son titre le réservait, dans l'ordre naturel des choses. Mais Rossini prévoyait que le *Stabat* serait exécuté dans les concerts, au théâtre même, plus souvent qu'à l'église, et il l'a écrit en conséquence. Les charmantes mélodies réunies par lui dans les différents morceaux de cet ouvrage peuvent paraître religieuses dans des lieux où retentissent ordinairement des accents plus mondains, tandis qu'à l'église, elles feraient disparate avec la gravité du lieu, non moins qu'avec la disposition d'esprit des assistants. Les œuvres d'art ne se peuvent pas juger d'une manière absolue; il faut tenir compte de leur destination et se placer au point de vue de celui qui les a produites. C'est ainsi que les martyrs de la foi, représentés par les peintres espagnols dans toute l'horreur de leur supplice, révoltent, en dépit de la beauté de l'exécution, quand on les regarde au grand jour des galeries publiques, tandis qu'ils étaient parfaitement placés dans l'ombre des cloîtres et sous les yeux des moines, dont ils excitaient la foi.

C'est ici le lieu de parler des recherches faites pour rétablir dans sa pureté primitive le plain-chant, dont les altérations sont devenues presque partout un sujet de scandale pour les oreilles quelque peu délicates. Ce n'est pas sans un certain embarras que j'aborde cette question, car on pourrait bien me supposer trop favorablement prévenu pour l'auteur des recherches dont il s'agit; mais M. Fétis père a expliqué lui-même aux lecteurs de la *Gazette musicale* à quelles sources il avait puisé, sur quelles autorités il s'appuyait. On aura pu apprécier l'importance de ses découvertes; je n'ai donc pas à les juger. Ce que je puis dire, c'est que la restauration du chant ecclésiastique, due aux travaux persévérants de M. Fétis, était sur le point de devenir un fait accompli, c'est que de nouvelles éditions des livres de plain-chant, approuvées par les prélats les plus éminents de France, allaient être mises sous presse, quand sont survenus dans la politique les événements qui ont fait ajourner toute grande entreprise.

Si l'on en a usé légèrement avec le plain-chant, lorsque, pendant tant de siècles, on l'a laissé s'altérer jusqu'à n'avoir plus, souvent, d'analogie avec le texte primitif, il se trouve aujourd'hui des archéologues trop enthousiastes qui prétendent n'admettre dans l'église aucune autre musique que celle de ce même plain-chant. Pour ces archéologues, tout ce qui est postérieur au xve siècle est mauvais et doit être repoussé; les portes de l'art sont alors fermées à jamais, et sacriléges sont ceux qui essaient de les ouvrir. Ne leur parlez pas de compositions religieuses des maîtres modernes, vous les feriez frémir. Dans l'intérêt des artistes qui n'ont pas eu le bonheur de naître au moyen-âge, il faut espérer que leurs idées ne prévaudront pas.

Pour préserver la musique religieuse d'une décadence complète, il y aurait un moyen que j'oserai indiquer, bien qu'il soit destiné, sans doute, à être traité de chimère par beaucoup de gens. Ce serait de fonder à Paris une chapelle nationale destinée à remplacer celle des monarchies qu'ont emportées, depuis soixante ans, les tempêtes révolutionnaires. Ce que faisaient les rois, pourquoi la nation ne pourrait-elle pas le faire? Mettez qu'il en coûtât, comme sous la Restauration, trois cent mille francs pour fournir à l'entretien de cette institution; devrait-on reculer devant cette dépense, qui assurerait la conservation de l'une des formes les plus imposantes de l'art et de la moins accessible aux variations du goût, quand les millions sont si facilement dépensés d'autre part? L'école française, grâce à cet encouragement qui stimulerait le clergé des églises et l'obligerait à suivre l'impulsion donnée par le gouvernement, deviendrait dans le style religieux ce qu'elle est dans le style dramatique, la première du monde. Cela ne vaut-il pas la peine d'y songer et de faire quelques sacrifices?

EDOUARD FÉTIS.

(*La suite au prochain numéro.*)

THÉATRE NATIONAL DE L'OPÉRA-COMIQUE.

LES PORCHERONS.

Opéra-comique en trois actes, paroles de M. Sauvage, partition de M. Grisar.

(Première représentation samedi 12 janvier.)

L'élément belge dominait dans l'assemblée qui assistait, samedi 12 de ce mois, à la première représentation des *Porcherons*, opéra-comique en trois actes, dont M. Grisar a composé la musique. Les Belges, en profitant de l'industrie et des arts de la France, montrent assez généralement peu de considération pour les Français: c'est un mal-

heur. Qu'y faire? S'en consoler. Il paraît que M. Grisar ne partage pas le préjugé de ses compatriotes, puisqu'il a donné plusieurs ouvrages à l'Opéra-Comique de Paris. Ce compositeur a toujours pris ce titre d'opéra-comique dans son sens primitif et le plus vrai. Le comique musical est ce qu'il y a de plus difficile dans cet art, ainsi que nous le disait un jour Boïeldieu, qui s'y connaissait suffisamment. M. Grisar l'a rencontré souvent dans l'*Eau merveilleuse* et *Gille ravisseur*. A-t-il été aussi heureux dans la nouvelle partition qu'il vient d'écrire pour le théâtre Favart? C'est ce que nous allons examiner, après avoir donné une légère idée du libretto.

Nous sommes en plein règne de la Dubarry, à cette époque où tout homme titré devait avoir une petite maison. Un riche Indien, à qui l'on donne le surnom de Nabab, espèce de millionnaire du genre de l'*Habitant de la Guadeloupe*, ou de Charles Morinzer de l'*Amant bourru*, aime une jeune et jolie veuve, Mme de Bryane, qui a refusé d'épouser le chevalier d'Ancenis, son cousin, qu'elle ne connaît pas, parce qu'elle aime un homme qu'elle ne connaît pas non plus, mais qui l'a secourue, défendue au bal de l'Opéra, et dans d'autres circonstances fâcheuses que son étourderie avait provoquées. Or, ce sauveur mystérieux qui ne lui apparaît que masqué ou la nuit, ou déguisé, est tout simplement son cousin, qui veut se faire aimer pour lui-même, puisque la capricieuse veuve a refusé de s'unir à lui par un mariage de convenance et de raison. On voit tout de suite qu'il n'aura pas beaucoup de peine à réussir, car sa cousine ne peut souffrir l'Indien Desbruyères qui sème l'or pour séduire, — nous nous servons ici d'un mot décent, — la jeune veuve. Les moyens plus ou moins maladroits employés par le séducteur un peu brutal de Mme de Bryane; le manége comique de M. et Mme Jolicour, vieux parents de la veuve, pour l'empêcher de convoler en seconde noce, car ils visent à son héritage; les dangers que court le chevalier d'Ancenis d'être mis à la Bastille par suite d'un malheureux duel; tout cela, et bien d'autres incidents, forment l'intrigue un peu lente de ce libretto, qui a cependant offert des situations musicales au compositeur, et qui se termine, on le pense bien, par le mariage du chevalier avec sa cousine, et par la juste punition, par une complète mystification de l'Indien millionnaire.

On voit que tout ceci pourrait se passer dans un salon, s'il ne prenait envie à notre jeune veuve d'aller aux Porcherons, où elle ne va pas, mais bien dans la petite maison de Desbruyères, ce qui a fait donner par l'auteur un titre populaire à sa pièce, qu'à la rigueur il aurait dû intituler les *Faux Porcherons*. Sur ce canevas assez mouvementé de péripéties dramatiques et comiques, M. Grisar a mis des mélodies naturelles, fraîches même, comme il en sait faire, et une instrumentation bruyante et prétentieuse parfois. Son ouverture surtout trahit l'ambition d'une préface de toutes les situations de l'ouvrage. Elle est fort longue et dans la forme de nos ouvertures classiques. La mélodie principale qui se fait entendre d'abord après la modulation à la dominante, et qui revient ensuite à la tonique, cette mélodie est gracieuse et distinguée, et rappelle un peu celle de l'ouverture du *Calife de Bagdad*, de Boïeldieu. De même, au reste, que ce compositeur s'est fourvoyé en voulant trop peindre les situations dramatiques dans son ouverture du *Petit Chaperon rouge*, de même M. Grisar a mis trop de choses dans la préface instrumentale des *Porcherons*.

Les faiseurs littéraires d'estétique musicale y verront les orages du cœur et de la nature, disputes, combats, plaintes, danses, apparitions et disparitions, car il y a un peu de tout cela dans l'ouvrage; mais en écoutant cette ouverture, les gens de l'art penseront que le compositeur s'est montré trop consciencieux, et qu'il aurait pu se dispenser, comme on dit vulgairement, de mettre ainsi tous ses œufs dans un panier.

C'est la mesure, il faut le dire, qui manque à M. Grisar : ses morceaux sont généralement trop longs ou trop courts. Le sens dramatique qui donne cette mesure est rare chez les compositeurs, à moins qu'ils n'aient beaucoup écrit pour le théâtre; et quand ce sens dramatique prédomine trop, il faut le dire aussi, la pensée musicale en souffre; elle tourne au vaudeville, à la petite mélodie qui plaît tant au bourgeois de Paris, et qui semble n'avoir en vue que de se transformer en quadrilles de contredanses, en galops, polkas et redowas.

On remarque de jolis couplets fort bien dits par Bussine et Hermann Léon, dans l'introduction, qui est fort développée, et dans laquelle le chevalier Desbruyères répète un peu trop peu-tête :

Un duel en habit de bal.
C'est original!

Ces *bis*, ces redondances musicales, par lesquels un compositeur nous fait entendre jusqu'à satiété un vers souvent insignifiant ou banal, tiennent à ce défaut de mesure que nous venons de signaler, et nous rappellent une excellente critique de ces longueurs musicales faite en scène par deux acteurs dans l'*Intérieur d'une étude*, fort joli vaudeville de M. Scribe.

Un vieux procureur retiré engage son successeur, jeune avoué, à se marier pour finir de lui payer sa charge, au moyen d'une bonne dot, et termine ses exhortations par un couplet dont le dernier vers :

Vous aurez la femme et la charge,

est orné du *bis* et du *ter* de rigueur. Il prit à l'acteur, jouant le rôle du jeune avoué, la fantaisie de dire à son interlocuteur, fatigué qu'il était des fastidieuses répétitions de ce vers : « J'avais parfaitement entendu la première fois. » — Et l'autre, en comédien habitué à voir ratifier par le public ses plus extravagantes excentricités, de lui répondre : « Je le pense bien, mais c'est l'air qui veut ça. » — Et le public, par un rire général, sanctionna cette critique et ce supplément de dialogue.

Le vers final d'un couplet de vaudeville est armé d'une pointe, et cette pointe est piquante parfois, si ce n'est toujours; mais il n'en est pas de même des bouts plus ou moins bien rimés d'un libretto d'opéra-comique. La pensée du compositeur doit être leste et rapide, et ne doit pas trop se reposer et attirer l'attention de l'auditeur sur ces mièvretés poétiques. C'est ce que beaucoup de musiciens qui ne se distinguent pas par le goût, le tact et la mesure, semblent ignorer.

Après l'introduction, Mme de Bryane, la vicomtesse et le vicomte de Jolicour chantent un petit trio peu développé qui passe un peu inaperçu. La romance qui suit : *Pendant la nuit obscure*, etc., a du charme et sort du cadre des romances ordinaires; elle touche à l'air, à la cavatine, par de jolies fioritures fort bien vocalisées par Mme de Bryane-Darcier, sur ces paroles :

Si je l'appelle il paraîtra.
Pour me sauver, il serait là.

Le duo bouffe entre le vicomte et la vicomtesse, qui se félicitent mutuellement de montrer à leur jeune parente tous les inconvénients du mariage, en se querellant devant elle, et qui se dédommagent de cette feinte mésintelligence en se prodiguant de grotesques tendresses dans le tête à tête, en se disant :

Plus amants qu'époux,
Que nos plaisirs sont doux!

ce morceau est d'un bon caractère, mais étriqué. La situation donnée par l'auteur des paroles est musicale et comique; elle aurait gagné à être plus développée par le compositeur.

Quand on rapporte Mme de Bryane évanouie par suite d'une chute de cheval, le chevalier d'Ancenis, sous le costume d'Antoine, ouvrier ébéniste, chante à celle qu'il aime :

Ah! revenez à vous!
Ouvrez ces yeux si doux!

La phrase de mélodie sur ces mots est douce et suave, et tout empreinte de tendresse et d'amour; mais on désirerait qu'elle fût mieux dans l'esprit de notre langue parlée et chantée, et que la bonne note, la note de valeur de cette mélodie commençât sur la première syllabe, et non sur la seconde, ainsi : *Ah! re-venez à vous*. Ce repos sur un *e* muet, cette faute de prosodie, rendue plus choquante encore répétée qu'elle est par le chœur, pourrait disparaître facilement. Ces petites

taches reparaissent dans l'ouvrage, et notamment au second acte, lorsque le vicomte coupe un mot en deux par la phrase mélodique, lorsqu'il dit à sa femme :

Eh bien ! il faut le sa-tisfaire.

Le finale du premier acte commence par un motif presque fugué au début, qui rappelle un de nos vieux ponts-neufs ; mais cette forme scolastique est bientôt abandonnée par le compositeur.

Le second acte est supérieur en mélodie inspirée, franche, vive et bien déclamée. Le duo entre Antoine, l'ouvrier et la soubrette Floride, avec accompagnement de sonnette, est alerte ; le trio qui suit entre l'ébéniste, le vicomte et la vicomtesse est charmant. Cela est comique et plein de verve.

L'amoureux ouvrier dit d'une façon toute pittoresque à nos deux céladons suranés :

Donnez-moi votre pratique,
Je travaille au mieux.
Pan, pan, pan, je me pique
D'faire du neuf avec du vieux.

L'Indien à fastueux costumes chante ici un grand air, et puis une bonne et belle romance fort bien dite par Hermann-Léon chargé de ce rôle. Sainte-Foy, en vicomte Jolicour, faisant de la tapisserie comme le colonel du *Cercle*, et défaisant son ouvrage comme une autre Pénélope, est des plus amusants. Au milieu de ce comique musical, Mlle Darcier-de-Bryane dit avec l'accent du cœur, comme l'a écrit le compositeur : *Ah! c'est à perdre la raison!* Cela est modulé avec une intelligence musicale qui vient de l'âme. Giraumont, sergent dans le régiment du chevalier d'Ancenis et son frère de lait, survient pour empêcher l'arrestation de ce dernier en donnant le change aux suppôts du lieutenant de police. Ici, quintette, sextuor, septuor dans lequel on distingue une large et belle phrase de mélodie et même une marche harmonique qui a l'air de vouloir paraître scientifique. Cela est bien en scène, quoiqu'un peu froid. Mlle Decroix, en gentille soubrette, sous le nom de Florine, dit, après le grand morceau d'ensemble, de jolis petits couplets en style de vaudeville ; et puis, vient un duo entre Mme de Bryane et le Lovelace indien, qui provoque un fou-rire chez la jeune veuve lorsqu'elle voit sortir de dessous une robe à panier son séducteur qui s'était caché là pour la surprendre. Ce rire est on ne peut mieux exprimé par le compositeur et son interprète; et les éclats de cette folle gaîté repris en trio par Antoine et la soubrette passent de la scène au public par un fluide magnétique, nerveux et musical.

La situation d'un amant trop entreprenant désappointé ainsi est originale et neuve, et le compositeur a bien compris le poëte. Le premier affectionne un peu trop la mélodie vive et syllabique; il en précipite les paroles, qui deviennent parfois inintelligibles. On en voit les effets dans le morceau qui suit, quand, sur un joli dessin d'orchestre à la manière italienne ou d'Herold, Desbruyères chante : *Dis-moi ce qu'à l'instant fai ait ma veuve divine?* Le morceau d'ensemble qui suit : *Aux Porcherons, ce soir, tous trois nous irons* est trop long. Le sergent Giraumont, qui a Bussine pour interprète, célèbre Mars et Vénus en style du temps, d'une voix sonore et bien timbrée, et il est fort applaudi pour un trille aussi bien placé par le compositeur que bien rendu par le chanteur. Cela se passe aux Porcherons ; et les habitués de ce lieu populaire viennent inviter à danser Mme de Bryane, la vicomtesse et Florine, qui ont cru pouvoir venir là incognito habillées en grisettes. Sur leur refus de danser avec les habitués du lieu, un formidable chœur se déroule menaçant, sur ces mots :

Allons, finissons !
Cessons
Ces façons !

dans une forme qui montre encore l'intention d'être fuguée. Le compositeur fait proférer là des menaces comme on en fait sortir d'un chœur de conspirateurs ou d'une insurrection triomphante. Ces menaces, on pourrait dire ces vociférations musicales s'apaisent cependant ; c'est encore Antoine, l'ébéniste, qui arrange l'affaire, qui prend pour danseuse Mme de Bryane et qui chante avec elle la ronde des Porcherons, ronde qui semble moins sortir d'un endroit pareil que venir du salon pour y retourner. C'est un chant délicat, joli et qui ne manque pas d'entrain; et puis vient un trio entre l'Indien, le vicomte et la vicomtesse, trio dans lequel les machines, les trappes et en quelque sorte le magnétisme, jouent un rôle plus important que l'harmonie ; ensuite un air de Mme de Bryane qui renferme un charmant *cantabile*; un bout de duo; et c'est tout. Ce tout a réussi, quoi qu'il en soit, ou peut-être parce qu'il est le produit de la muse comique de M. Grisar, unie à la muse tendre, rêveuse, amoureuse et voluptueuse de Crébillon fils.

Mlle Darcier s'est montrée charmante comme un portrait de Boucher ou de Wanloo ; Mme Félix s'est donné bien de la peine pour faire grimacer l'amour qu'elle peut interpréter d'une manière toute naturelle. Pourquoi Mlle Decroix n'aurait-elle pas été gentille dans son petit rôle de soubrette puisqu'elle l'est toujours?

Hermann-Léon a été superbe de costumes et de voix dans le Lovelace de Chandernagor; Mocker, comédien intelligent et chanteur agréable, expressif comme toujours. Bussine, ainsi que nous l'avons déjà dit, s'est fait applaudir pour sa voix sonore, bien posée et d'un timbre flatteur qu'il ne ferait pas mal de rendre un peu plus dramatique. Saint-Foy, en vicomte de Jolicour, est un de ces excellents comédiens d'autrefois qui disaient : *Allons, saute marquis!* et qu'on appelait assez improprement, ce nous semble, les seconds comiques ; car si les premiers, les vrais comiques, sont les plus amusants, Sainte-Foy est du premier numéro.

Les auteurs, en artistes intelligents, en hommes qui savent se soumettre aux exigences de la scène, ont compris, comme nous, que l'action avait besoin de plus de rapidité. Entre autres bonnes amputations faites à l'ouvrage après la première représentation, ils ont coupé le trio des trappes et mis, à la place de ce morceau qui faisait longueur, des couplets chantés par Hermann-Léon, qu'il dit de sa voix sonore, exercée et dramatique. La pièce, grâce à ses situations musicales, à la franchise de ses mélodies et à ces heureux changements, est lancée maintenant dans la voie des succès non interrompus que le théâtre de l'Opéra-Comique, administré avec autant d'intelligence que d'activité, obtient, pour ainsi dire, coup sur coup.

HENRI BLANCHARD.

SOCIÉTÉ DES CONCERTS.

PREMIÈRE SÉANCE.

Bonheur de se revoir après les jours d'absence! disait naguère, dans une jolie tyrolienne, l'illustre sœur de la non moins illustre Pauline Viardot. C'est justement ce que se sont dit aussi du regard et du geste la Société des concerts et son public toujours fidèle, en se retrouvant, dimanche dernier, les mêmes dans la même enceinte. Le temps et l'inflexible mort ont bien, il est vrai, laissé quelques traces de leurs ravages parmi les exécutants et parmi les auditeurs ; mais ici, comme ailleurs, les rangs se resserrent bien vite, et le vide a promptement disparu.

Après tout, si l'homme passe rapidement, les fortes institutions, les grandes œuvres qu'il laisse ont une bien autre durée. A lui la mort, à elles l'immortalité. Aussi, voyez de quelle adoration fervente la pensée de l'artiste sublime est entourée ! Voyez, par exemple, avec quel enthousiasme l'auditoire de la Société des concerts accueille, chaque année, les partitions de Beethoven ! C'est ce que le Comité n'a eu garde d'oublier. Il a donc débuté par une œuvre du maître des maîtres, la symphonie en *fa*, qui est, sinon une de ses plus vastes

conceptions, du moins une de ses productions les plus séduisantes. L'inévitable *bis* a été décerné à l'andante, que nous traiterions d'incomparable si la conclusion répondait à la grâce du début. Mais le public ne tient point compte des minuties de la critique. Dès qu'il s'agit de Beethoven, il admire tout et sur parole. Le fanatisme du parterre s'accommoderait volontiers d'un concert uniquement défrayé par Beethoven. Beethoven! Beethoven! c'est son cri, tout comme *Montjoie et Saint-Denis*, celui de l'antique monarchie. Heureusement M. Girard a trop de tact pour être exclusif, et il puise indistinctement dans toutes les écoles. Rossini, Baillot, Martini, Mozart, ont tour à tour contribué au programme, et cette variété de styles et de formes produit un si bon effet que le concert a semblé fort court.

Disons cependant que l'ouverture du *Mariage de Figaro* de Mozart n'est pas de nature à former une brillante conclusion de séance. Toute chaleureuse, toute pleine de verve piquante qu'elle peut être, elle manque au concert de portée et de puissance sympathique. Sous ce rapport elle est bien inférieure à l'ouverture de la *Flûte enchantée*. En outre, le public venait d'épuiser toute sa fougue admirative sur la fameuse romance de Martini, *Plaisir d'amour*, dont messieurs et mesdames des chœurs chantent le refrain, *sotto voce*, avec beaucoup de goût. Masset a déployé, dans quelques phrases du solo, cette voix étendue qu'on lui connaît; sa déclamation est d'une irréprochable netteté; mais il tend toujours à ralentir, et on souhaiterait chez lui plus d'animation expressive. Dans la prière du *Siége de Corinthe*, de Rossini, où il n'a que des répliques à donner, la douceur de sa voix à l'aigu est d'un charmant effet. Inutile de dire que cet hymne, chanté par les femmes, et auquel le timbre des harpes et des instruments prête un caractère si religieux, a profondément touché l'auditoire. La célèbre strette, *Répondons à ce cri de victoire*, extraite du même opéra et adroitement rapprochée de la prière, dont la tonalité est voisine, a obtenu un magnifique succès. Les chœurs se sont vaillamment comportés; nous invitons pourtant les premiers ténors à ne pas forcer avec tant de violence les notes élevées; il en résulte parfois des hoquets blessants pour l'oreille; l'oreille, en revanche, a été très-agréablement flattée par l'archet de M. Cuvillon. Cet artiste d'un talent fin et délicat reparaissait en public après un long silence. Son succès prouve qu'il est toujours dignement apprécié. M. Cuvillon a dit avec autant de pureté que de sagesse l'andante *con sordini* de Baillot. Rendre une page musicale dans son véritable style, n'est-ce pas le but final de l'art d'exécuter? M. Cuvillon l'a atteint, et ceci n'est pas un petit éloge.

MAURICE BOURGES.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, la quarante-cinquième représentation du *Prophète*.

*** Le *Prophète* a été donné deux fois cette semaine, lundi et vendredi. Le chef-d'œuvre a victorieusement lutté contre les frimas de l'hiver, comme il luttait, six mois auparavant, contre les brûlantes chaleurs de l'été.

*** Mercredi prochain, une représentation extraordinaire attirera la foule à notre premier théâtre lyrique. Duprez y chantera pour la dernière fois le troisième acte de *Guillaume Tell*, et puis avec Lablache, Ronconi, Levasseur, Mme Viardot, le premier acte du *Barbier de Séville*, le second et le troisième acte d'*Otello* en italien, Les comédiens français joueront l'*Ecole des Maris*, de Molière; Fanny Cerrito et St-Léon paraîtront dans les *Fleurs animées*, et la soirée se terminera par le *Bal de Gustave*, unanimement redemandé.

*** Les répétitions de l'*Enfant prodigue* se poursuivent concurremment avec celles de *Nella*, le nouveau ballet que l'on monte pour Fanny Cerrito et Saint-Léon.

*** En annonçant la retraite de MM. Benoist et Laty, premier et second chefs de chant à l'Opéra, nous disions que ce titre serait supprimé désormais. Il paraît qu'au contraire M. Dietsch le conserve, et M. Henri Potier, nouvellement nommé, le prend également. M. Dietsch se consacre spécialement à la direction des chœurs, et M. Henri Potier à l'étude des rôles, sous l'inspection du chef d'orchestre. Il y aura de plus un accompagnateur.

*** Jeudi dernier, le mariage de Mlle Alexandrine Duprez, fille aînée du grand chanteur, avec M. Eugène Gay, s'est célébré dans l'église Notre-Dame-de-Lorette.

*** Mme Froger, dont les débuts étaient annoncés depuis quelque temps, a paru jeudi dernier au Théâtre-Italien, dans *Nabucodonosor*. C'est une cantatrice dont la voix est belle, et qui sait s'en servir. A côté d'elle, Mlle Arnaud, jeune élève de Duprez, faisait aussi son premier début.

*** Le *Val d'Andorre* continue de se jouer à Londres avec un brillant succès. Jamais le théâtre Saint-James n'avait inauguré la saison sous de plus heureux auspices.

*** Hermann-Léon, l'excellente basse-taille de l'Opéra-Comique, est allé la semaine dernière au Havre chanter le capitaine Roland des *Mousquetaires de la Reine*. Sa création originale lui a valu, comme partout, comme toujours, les succès le plus franc, le plus mérité. Une nouvelle invitation l'appelle cette semaine à Orléans.

*** Bauche est parti pour Lyon, où il va profiter d'un congé de deux mois.

*** Mlle Félix Molain, qui est engagée à l'Opéra-Comique, vient de donner à Brest plusieurs représentations très-suivies.

*** Dans sa séance de jeudi dernier, le Comité de l'association des artistes-musiciens a créé trois pensions nouvelles au profit d'artistes inscrits au livret sous les numéros 309, 775 et 781. Ces pensionnaires font partie de l'association depuis son origine, et leur ancienneté a été comptée parmi leurs titres. Le premier est âgé de 64 ans; les deux autres de 74: tous les trois sont infirmes et hors d'état d'exercer leur art. Aujourd'hui le nombre des pensions est donc de vingt-quatre, et, d'après la récente décision du Comité, elles sont toutes portées au chiffre uniforme de 300 francs.

*** Ernst, dont nous avons déjà constaté l'immense succès à Londres, vient de l'augmenter, en exécutant, dans l'un des *Concerts de mercredi*, une fantaisie composée tout exprès pour cette institution musicale sur des motifs du *Prophète*, l'*arioso* de Fidès, au second acte, la pastorale de Jean, *Il est un plus doux empire* et la bacchanale du dernier acte. On peut imaginer les effets que l'admirable violoniste a su tirer d'un pareil choix de thèmes si fortement contrastés. D'après le témoignage d'un auditeur, l'artiste s'est surpassé lui-même, et sa nouvelle fantaisie doit être regardée comme son chef-d'œuvre.

*** Nous avons une bonne nouvelle à annoncer à nos lecteurs. Rosenhain, l'excellent pianiste, qu'on entend si rarement, a cédé aux désirs de ses élèves et admirateurs, et va donner cet hiver trois séances de musique classique.

*** Bordas doit bientôt retourner à Londres, où le rappelle son engagement au théâtre de Sa Majesté. En attendant, il vient de donner plusieurs représentations à Limoges, sa ville natale.

*** La direction des théâtres royaux de Bruxelles sera vacante à la fin d'avril prochain.

*** Alexandre Batta, de retour à Paris, se propose d'y passer l'hiver.

*** M. Joachim, l'un des meilleurs violons de l'Allemagne, est à Paris en ce moment. — M. Cossmann, l'excellent violoncelliste, passera également l'hiver à Paris.

*** Le *Concerto-Symphonie*, cette composition capitale de *Prudent*, vient d'être mis en vente cette semaine. On a souvent reproché à notre époque de ne s'intéresser qu'aux ouvrages fugitifs; voilà cependant une œuvre grandiose, sérieuse, mais pleine de charmes, il est vrai, qui, à peine publiée, a été littéralement enlevée par les professeurs et amateurs. Un nouveau tirage est sous presse.

*** Au nombre des albums retardataires, mais qui renferment autant que tout autre de jolie musique, de charmantes lithographies et de spirituelles paroles, dont quelques-unes sont dues à la plume facile de M. Alexandre de Montis, il faut citer l'album de M. Camille Voss, dont l'audition aura lieu samedi prochain, 26, dans la salle Herz, et qui sera interprété par nos meilleurs chanteurs de romances.

*** M. Ad. Sax vient de compléter la gamme du trombone à coulisse en lui donnant un cylindre que l'exécutant fait mouvoir avec un doigt de la main gauche. Ce mécanisme, qu'on aurait dû trouver il y a longtemps, permet au trombone ténor de continuer au grave sa gamme chromatique, interrompue depuis le *mi* naturel en dessous des portées jusqu'au contre *si* bémol bas, la première des notes dites pédales, si belles et si peu connues. Cette lacune était désastreuse et causait souvent dans les effets d'orchestre les mieux combinés des imperfections graves. Elle est aujourd'hui comblée, et ce service n'est pas un des moindres que l'habile facteur aura rendus à l'instrumentation moderne: les compositeurs seuls peuvent en sentir le prix. M. A. Sax vient également de prendre un nouveau brevet d'invention pour un sifflet monstre à adapter aux locomotives des chemins de fer pour les signaux. Ce sifflet, dont on dirige le son à volonté et exclusivement sur un point donné de l'espace, se fait entendre à des distances incroyables.

*** Sur la foi d'un de ces bruits mensongers qui se propagent trop souvent sans qu'on sache d'où ils viennent, nous annoncions dans notre dernier numéro la mort de M. Brochant de Villiers, l'un des amateurs de musique les plus distingués et les plus honorables. Nous sommes heureux de pouvoir démentir une nouvelle d'autant plus fâcheuse que M. Brochant de Villiers se trouvant à Gênes pour le moment, sa famille était moins à même d'en constater immédiatement la fausseté.

*** Encore une gloire musicale qui vient de s'éclipser. Mme Grassini, la célèbre cantatrice du Consulat et de l'Empire, est morte ces jours derniers à Milan, dans sa soixante-dix-septième année. Elle était fille d'un cultivateur du Milanais, et non moins remarquable par la beauté de sa figure que par celle de sa voix. Le général Belgiojoso se chargea de son éducation, et elle fit son premier début à Venise, dans l'hiver de 1797, en chantant le rôle d'Orazia, dans *Gli Orazi ed i Curiazi*, de Cimarosa. Dans l'été de la même année, elle fut engagée à Naples pour les fêtes du mariage du prince royal. Ensuite elle revint à Milan, et après la bataille de Marengo, elle se rendit à Paris, où elle se fit entendre pour la première fois en public, le 22 juillet 1800, dans la grande fête musicale donnée à l'occasion du triomphe de nos armes. Malgré l'éclat de ses succès, Mme Grassini ne se fixa pas à Paris. Elle contracta divers engagements avec les théâtres de Berlin et de Londres. Dans cette dernière ville, un enrouement obstiné l'empêcha d'abord de lutter avec avantage contre la Billington ; mais elle prit bientôt sa revanche dans l'opéra de Winter, l'*Enlèvement de Proserpine*. Elle possédait une voix de contralto d'une rare étendue, dont les notes graves étaient surtout admirables. Elle était tante de Julia Grisi, cantatrice comme elle, et de Carlotta Grisi, la charmante danseuse.

*** La table des matières de la *Revue et Gazette musicale* de 1849, faite et corrigée avec le plus grand soin, accompagnée du titre de l'année, sera donnée dimanche prochain.

Chronique départementale.

*** *Orléans.* — L'événement dramatique le plus saillant, c'est la représentation du *Val d'Andorre*. Ce chef-d'œuvre de mélodie, si plein de fraîcheur et d'élégance, de science et d'inspiration, a obtenu un succès d'enthousiasme. Son exécution a été pour notre troupe le sujet d'un triomphe d'autant plus méritoire, qu'elle n'est pas chose facile en province, puisque tous les artistes qui y paraissent doivent avoir une valeur réelle. Nous sommes donc heureux de le déclarer : le *Val d'Andorre*, ainsi joué sur notre scène, est un véritable tour de force qui fait le plus grand honneur à nos acteurs. MM. Haly, Fleury, Gase, Théodore, et Mmes Drutel, Quesnet et Damoreau ont droit à nos éloges, ceux-ci comme chanteurs, ceux-là comme comédiens tous pour l'intelligence scénique qu'ils ont montrée. Aussi les applaudissements n'ont-ils pas cessé de retentir pendant toute la représentation. M Patte, notre habile chef d'orchestre, peut revendiquer une bonne part dans ce succès.

Chronique étrangère.

*** *Vienne.* — Le *Prophète* doit faire son apparition au théâtre de la Cour vers la fin du mois de janvier. Mme de Lagrange, à qui, comme on sait, a été confié le rôle de Fidès, n'est engagée que pour deux mois. — Quatre-vingt-six compétiteurs se disputent l'administration du théâtre de la Porte-de-Carinthie.

— Voici les noms des compositeurs dont les bustes seront placés dans la cour de l'hôtel Mozart, édifice bâti sur l'emplacement où se trouvait la maison qu'habitait l'immortel auteur de *Don Juan* : ce sont Gluck, Joseph Haydn, Beethoven, Rossini, Meyerbeer et Mendelssohn-Bartholdy. Une statue en marbre de Mozart sera érigée au centre de cette cour au-dessus d'une magnifique fontaine.

*** *Hambourg.* — On répète très activement le *Prophète*, qui sera représenté prochainement avec des décors et des costumes neufs.

*** *Francfort-sur-Mein* — *Le Vengeur*, opéra nouveau de M. Schindelmeisser, maître de chapelle à notre théâtre, a obtenu un succès d'estime *La Gitana*, de Balfe, est toujours en faveur. Les soirées de quatuor, par MM. Wolff, Posch, Drimenberg et Siedenkopf, ont repris à l'hôtel de Russie.

*** *Pesth.* — Notre nouvelle salle de spectacle est élégante et bien distribuée Elle contient 38 loges, 300 stalles, et en tout des places pour 2,000 personnes.

*** *Rome.* — L'opéra a repris selon la coutume, à partir de Noël. La prima donna est une Anglaise qui se fait appeler la signora Albertini.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

— Le *Quadrille* de *François le Champi*, par *Ancessy* obtient un immense succès dans les bals et dans les salons. C'est, pour ainsi dire, un quadrille-type, par la franchise du système et l'originalité des mélodies empreintes de la couleur et du caractère de l'ouvrage berrichon ; le *Moulin des Tilleuls* sur l'opéra de Maillart ; *Brise tout*, sur l'album-1850 d'Etienne Arnaud, et de celui d'Amédée Artus; les *Quatre Fils Aymon*, qu'on applaudit chaque soir au théâtre de l'Ambigu, obtiennent également beaucoup de succès.

— *Nos abonnés des départements sont prévenus que* tous les bureaux des Messageries de la rue Notre-Dame-des-Victoires, et des Messageries-Générales de France, Laffitte, Caillard et Cie, *recevront les abonnements à la* Gazette musicale *sans augmentation de prix.*

On est prié de joindre à toutes les réclamations, changements d'adresse, ainsi que pour les réabonnements, la dernière adresse imprimée *que l'on a reçue avec le Journal, et de la corriger si elle est fautive ;* on sera servi plus promptement. — *Toutes les lettres ou paquets doivent être affranchis et adressés au Directeur.*

Bal paré et travesti.

Une grande fête italienne, dans le genre de celles qui autrefois attiraient à l'Opéra tout le Paris élégant et que chacun regrettait de ne plus voir se reproduire, a lieu le dimanche 20 courant dans la belle salle du Théâtre-Italien.

Pour cette fois seulement, les dames seront admises en domino et loup; les cavaliers devront être en tenue de soirée. L'intrigue de bon goût, les causeries spirituelles et mordantes, les propos piquants, les révélations indiscrètes, tout-à-fait à l'aise sous un loup de velours, imprimeront le plus vif entrain, la plus grande animation et la plus franche gaîté à cettte délicieuse soirée.

Pour conserver à cette fête son cachet de bonne compagnie, l'orchestre, composé de 150 musiciens sous la direction de M. Dufresne, n'exécutera aucune contredanse. Des walses, polkas, mazurkas, redowas, et autres morceaux inédits et composés pour la circonstance, varieront le plus riche répertoire de la saison.

PAPETERIE ET ENVELOPPES DE LUXE.
CREAM-LAID
Vergé français damassé
CHIFFRES ET ARMOIRIES DES PERSONNES. Enveloppes double sûreté. CACHET PROTECTEUR. *Boîtes garnies avec élégance.* **Tous objets pour ÉTRENNES.**

Paris, J. MEISSONNIER fils, 22, rue Dauphine.

MUSIQUE NOUVELLE pour le PIANO.

Félicien David.

DEUX MÉDITATIONS :
N° 1. Le CHANT DE L'EXILÉ, nocturne. . . 5 »
2. RÊVE D'UNE JEUNE FILLE, berceuse . 5 »

F. Burgmüller.

Le BONHEUR, valse brillante . . . . . 6 »

H. Roselien.

Op. 112. La ROSÉE, valse brillante . . . . . 6 »
Op. 115. NOCTURNE VARIÉ . . . . . 6 »

H. Duvernoy.

RÊVERIES D'UNE JEUNE FILLE, caprice 4 50

G Marcailhou.

La BAGUETTE D'OR, grande valse. . . . . 5 »

J. Schulhoff.

Op. 26. CANTABILE . . . . . 5 »
Op. 27. TROIS IDYLLES (2e livre) 7 50

Osborne.

LES DEUX FLEURS, deux valses.
Op. 71. n° 1. Le LILAS, valse brillante. . . 6 »
Op. 72. n° 2. La VIOLETTE, valse-redowa. . 6 »
Op. 80. La SECONDE PLUIE DE PERLES. . . . 5 »
Op. 81. Le MATELOT, caprice. . . . . 6 »
Op. 82. Grande fantaisie bohémienne 7 50

J. Herz.

Op. 57. SECONDE GRANDE VALSE brillante. . . 6 »

Henri Ravina.

Op. 23. THÈME ORIGINAL VARIÉ . . . . . 9 »

A. Goria.

Op. 47. Fantaisie sur les MONTÉNÉGRINS . . . 7 50

Henri Herz.

Op. 161. POLKA DE CONCERT . . . . . 6 »
Op. 161. Polka des salons, extraite 2 50
Op. 161 *bis*. TRIBUT A L'AMÉRIQUE, nocturne.. 6 »
Op. 162. Fantaisie mexicaine. 7 50

F. Brisson.

Op. 27. Andante et Tarentelle. 7 50
Op. 28. Pastorale 7 50

SOUS PRESSE : **Mlle Joséphine Martin.** { Op. 8. VILLANELLE, dédiée à M. Lecouppey. 7 50
Op. 9. DANSE SYRIAQUE, dédiée à M. Zimmerman 7 50

PUBLICATIONS NOUVELLES DE

BRANDUS et Cᵉ. éditeurs, 87, rue Richelieu.

DUO BRILLANT

SUR

LA FAVORITE

DE DONIZETTI,

Pour Piano et Violon par OSBORNE et BÉRIOT.

Prix : 4 fr. net

ÉMILE PRUDENT.

Op. 34.

CONCERTO SYMPHONIE

POUR PIANO ET ORCHESTRE.

Le Piano, 6 fr. net. — L'Orchestre, 8 fr. net. — L'accompagnement de quatuor, 4 fr. net.

FANTAISIE DE CONCERT

SUR

LE PROPHÈTE

POUR VIOLON AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO,

Par ERNST.

Op. 24. — Prix : 4 francs net.

AUX MANES DE FRÉDÉRIC CHOPIN,

ÉLÉGIE ET MARCHE FUNÈBRE

PAR STEPHEN HELLER.

Op. 71. — Prix : 3 fr. net.

GRANDE FANTAISIE DE CONCERT

SUR

LA FAVORITE

DE DONIZETTI,

POUR VIOLON AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO,

PAR D. ALARD.

Op. 20. — Prix : 4 fr. net.

DÉDIÉ AUX ÉLÈVES DES PENSIONNATS

LES VACANCES

DOUZE COMPOSITIONS ORIGINALES ET FACILES POUR LE PIANO,

PAR FERDINAND KELLER.

1. Valse gracieuse.
2. Maria-Polka.
3. Souvenir de Baden, nocturne.
4. Valse sentimentale.
5. Souvenir de Séville, boléro.
6. La belle fleur, valse à 2 temps.
7. Nocturne.
8. Tyrolienne.
9. Rondo.
10. Promenade.
11. Dernier Plaisir, rondo.
12. Marche de la Rentrée.

Réunies : 12 fr. net. — Chaque numéro : 1 fr. 50 c. net.

FANTAISIES POUR PIANO

PAR

F. HUNTEN, SUR **LE PROPHÈTE.** Op. 171. — Prix : 3 fr. net.

H. ROSELLIN, SUR **LA FÉE AUX ROSES.** Op. 119. — Prix : 4 fr. net.

LES DERNIÈRES VALSES

De J. STRAUSS (de Vienne).

Op. 222. Les Actrices. — Op. 224. Amphion. — Op. 225. Beaux Rêves. — Op. 230. Les Folatres. Op. 237. Les couleurs du pays. — Op. 237. Adieu au Monde. — Op. 243, Messager de paix.

Prix de chaque : 2 fr. net.

DERNIÈRE PENSÉE DE STRAUSS.

Pour Piano, 1 fr. net ; à 4 mains, 1 fr. 50 c. net.

LE PROPHÈTE DE MEYERBEER.

Grande Partition, 200 fr. net. — Parties d'Orchestre, 200 fr. net. — Partition pour Piano et Chant, 40 fr. net. — Partition pour Piano seul, 10 fr. net.

Les Airs détachés avec accompagnement de Piano et Airs de Ballet.

MORCEAUX POUR PIANO, par **Adam, Benédict, Beyer, Burgmuller, Dreyschock, Duvernoy, Heller, Herz, Hunten, Kruger, Lecarpentier, Liszt, Osborne, Rosellen, Schubert, Sovinski, Talexy, Voss, Wolff.**

POUR VIOLON : par Ernst, Louis, Panofka, Bériot. — POUR FLUTE : par Tulou, Walckiers. — POUR CORNET : par Guichard.

QUADRILLES par Musard et Lecarpentier. — POLKA par Pasdeloup. — REDOWA par Piloto. — VALSES par Ettling.

LA FÉE AUX ROSES DE F. HALÉVY.

L'OUVERTURE pour Piano, 2 fr. 50 c. net. — A 4 mains, 3 fr. net. — Orchestre, 10 fr. net. — 2 Violons, 2 fr. net. — 2 Flûtes, 2 fr. net. — *Grande Partition*, 150 fr. net. — Parties d'Orchestre, 150 fr. net. Partition pour Piano et Chant, in-8°, 15 fr. net. — Partition pour Piano seul, in-8°, 8 fr. net. — *Tous les Airs détachés*, avec accompagnement de Piano.

MOREAUX POUR PIANO, par **Adam, Beyer, Burgmuller, Crolsez, Duvernoy, Lecarpentier, Osborne, Quidant, Redler, Rosellen, Schubert, Voss, Wolff.**

POUR VIOLON : par Ernst Louis. — POUR FLUTE : par Leplus, Tulou. — POUR CORNET : par Guichard.

QUADRILLES par Musard et Lecarpentier. — POLKA par Pasdeloup. — VALSES par Ettling.

PARIS, IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cᵉ, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

17e Année. N° 4. 27 Janvier 1850.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres.	Cramer, Beale et Cie, 201 Regent street.
St-Pétersbourg.	Belizard.
New-York.	Scharfenberg et Luis.
Madrid.	Union artistico-musical.
Rome.	Merle.
Amsterdam.	Bureau des Postes.
Berlin.	Id.
Leipzig.	Michelsen.
Lisbonne.	Sassetti.

Prix de l'Abonnement

Paris, un an.	24 fr.
Départements et Belgique.. . . .	30
Etranger.	34

Annonces.

50 cent. la ligne.	pour 1 fois.
30 cent.	pour 3 fois.
20 cent.	pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Théorie de la musique, sur les principes fondamentaux (1er article), par **Fétis** père.—Grande Société philharmonique de Paris, par **Léon Kreutzer.** — Lettres sur l'état actuel de la musique en Italie (8e lettre). par **A. de La Fage.** — Correspondance, Bruxelles. — Nouvelles.

— Dochler, l'excellent pianiste compositeur, qui n'avait rien publié depuis trop longtemps, nous envoie de sa retraite de Graefenberg un nouveau nocturne, digne pendant de ses aînés. Nous donnerons ce morceau à nos abonnés avec le prochain numéro.

— Les deux albums que nous avons publiés le 1er janvier obtiennent tout le succès que nous en attendions. Ceux de nos abonnés de Paris qui ne les ont pas retirés encore sont priés de les faire prendre. Nous nous occuperons cette semaine de l'expédition à nos abonnés des départements.

THÉORIE DE LA MUSIQUE.

AVANT-PROPOS.

Au nombre des grandes questions que j'ai dû étudier avec soin et dont j'ai dû chercher les principes fondamentaux, dans les méditations auxquelles je me suis livré pour la composition de mon livre intitulé : *Philosophie de la musique*, se présentait la réalité d'une théorie mathématique possible de la relation des sons, et conséquemment des proportions vraies de leurs intervalles et de la formation de la gamme, question complexe, immense, dont l'utilité n'est contestée par les artistes que parce qu'elle n'est pas comprise ; question dans laquelle les physiciens et les géomètres s'égarent, parce qu'ils s'arrêtent à des faits matériels où l'art n'intervient pas, et parce qu'ils n'ont pas compris que là où l'art se trouve, c'est l'homme qui se manifeste et qui modifie la nature extérieure par son sentiment. J'ai déjà dit en 1832, dans mon cours de philosophie de la musique, que la gamme des géomètres et des physiciens est une gamme morte qui n'a pas d'application dans la musique moderne. La véritable gamme de cette musique est attractive et sensible, essentiellement variable en raison des formes de la tonalité, de la modulation et des successions harmoniques. De grandes considérations métaphysiques viennent donc se mêler aux faits physiques et à la puissance des nombres pour créer la science réelle d'une théorie rationnelle et positive de la musique. Cette science, je me persuade que j'en ai posé les bases dans le livre dont je parlais tout-à-l'heure.

Mais ce livre, quand paraîtra-t-il ? ou plutôt, verra-t-il jamais le jour ? Après l'avoir laissé et repris cent fois, tantôt découragé par des difficultés qui semblaient insolubles, tantôt ranimé par quelque aperçu lumineux, j'en étais venu enfin à voir le terme d'une tâche qui avait longtemps ressemblé au travail de Pénélope, et je croyais toucher au but, quand une révolution dont les suites ne peuvent être maintenant appréciées pour le sort futur de l'humanité, est venue frapper, sinon de mort, du moins de paralysie, tout ce qui tient aux hautes fonctions de l'intelligence et jeter les sciences philosophiques dans le discrédit et l'abandon. Que puis-je espérer pour un malheureux livre qui ne parle que d'art et de science dans des circonstances semblables ? Le libraire qui s'était proposé de le publier me disait il y a peu de temps : « Si » Jésus-Christ venait me proposer d'être l'éditeur de son » évangile, je ne ferais pas l'affaire ! »

Je ne pensais pas plus à cette pauvre philosophie qu'à l'*Histoire de la musique*, lorsque, dans le dernier volume des Mémoires de la Société des sciences, de l'agriculture et des arts, de Lille, a paru un mémoire de M. Delezenne, l'un de ses membres, dans lequel la théorie de la gamme, suivant les principes des physiciens et des géomètres, est présentée sous une nouvelle forme et avec des conséquences remarquables en ce qui concerne la notation de la musique. Il m'a paru dangereux de laisser sans réponse les raisonnements et les faits présentés dans ce morceau. Cependant, ne pouvant réfuter ce que je considère comme des erreurs capitales en musique, sans entrer au fond de la question et sans faire connaître en son entier la théorie qui me paraît repousser victorieusement les anciennes erreurs des savants, je me suis décidé à extraire de ma *Philosophie de la musique* les principes que j'y ai posés sur ce sujet et les conséquences que j'en ai tirées.

Je dois cependant avertir que je n'ai pas l'espoir de ramener M. Delezenne à ces principes ; car, en véritable physicien et mathématicien qu'il est, il déclare dans son mémoire qu'il n'admet que ce qui est démontré. C'est toujours là le gouffre qui sépare les artistes des savants. Ceux-ci ne veulent pas comprendre que l'art n'est l'art que parce qu'il brise tout ce qui lui est écueil en un mot, que parce qu'il

est essentiellement libre, ne prenant sa loi que dans les sentiments et les facultés intellectuelles de l'homme. Avec les faits naturels et les lois du calcul, vient donc se combiner dans l'art une loi suprême qui est toute métaphysique. Or, on a beau faire, bien que cette loi ne soit pas susceptible d'une démonstration par équation, on ne parviendra pas à lui ôter sa réalité, qui trouve son évidence dans la conscience.

J'ai cru devoir faire précéder l'examen auquel je vais me livrer de ces considérations par lesquelles je désire fixer l'attention des artistes et des savants sur ce sujet important.

Sur les principes fondamentaux de la musique.

Mémoire par M. Delezenne, membre de la Société des sciences, de l'agriculture et des arts de Lille, extrait des *Mémoires* de cette Société, avec cette épigraphe : *La musique est une langue où l'on semble avoir à dessein multiplié le désordre et la confusion, sans doute afin que les initiés seuls fussent en état de l'entendre et de la parler* (1).

PREMIER ARTICLE.

L'épigraphe choisie par l'auteur de l'ouvrage que je vais examiner indique tout d'abord que j'ai affaire à l'un des mille réformateurs (en projets) de la musique : toutefois je n'en saisis pas le sens avec précision. *La musique est une langue !* Qu'est-ce à dire? M. Delezenne est-il partisan du système de ce pauvre M. de Momigny, qui croyait sincèrement avoir découvert *la seule vraie théorie de la musique*, laquelle n'a été d'usage que dans la boutique de l'épicier? Lui aussi voulait que la musique fût une langue, et je me souviens que se promenant un jour avec Grétry sur le boulevart Italien, il soutenait avec chaleur sa thèse favorite. L'auteur de *Richard* lui avait accordé que la musique est la langue des passions; mais ce n'était pas là le compte du *seul vrai théoricien* : Non, non, disait-il, c'est une langue comme toute autre, qui a ses substantifs, ses adjectifs, ses verbes, ses prépositions, ses adverbes, etc. « Mon ami, lui répondit le malin vieillard, » faites-moi le plaisir d'entrer chez ce restaurateur et d'y demander » des côtelettes dans votre langue ; je suis curieux de savoir ce qu'on » vous servira ! »

J'y pense : ce ne peut être de la langue musicale de Momigny que M. Delezenne veut parler, car celle-là devait être la langue de l'art, dont l'auteur du mémoire paraît médiocrement préoccupé. Il s'agit donc de la langue didactique, c'est-à-dire de celle de la sciencer. Mais alors que signifie le reproche de ce désordre et de cette confusion qui ne permettent qu'aux adeptes de parler et d'entendre la langue qui en est entachée ? Comment peut-on être un adepte de la confusion et du désordre? Désordre et confusion à part, il est certain qu'il faut savoir une langue pour la parler et pour l'entendre. M. Delezenne, qui est mathématicien, n'accorderait pas sans doute que la langue des mathématiques est remplie de désordre et de confusion : cependant les adeptes seuls l'entendent et la parlent, et pour les quatre-vingt-dix-neuf centièmes des individus, ce n'est qu'un affreux grimoire. En vérité, je ne puis considérer l'épigraphe que comme une énigme, un logogriphe, à moins qu'on ne l'accuse d'être une logomachie, mot dont le dictionnaire de l'Académie fournira la signification à ceux qui ne la savent pas.

Heureusement, l'objet du *Mémoire sur les principes fondamentaux de la musique* est plus clair que sa devise : ce que se propose son auteur, c'est de démontrer que les adeptes sont des ignorants. Les puristes pourraient trouver là encore quelque difficulté, parce que *adepte*, lorsqu'il ne s'agit ni de pierre philosophale, ni de secte, signifie *celui qui est initié dans les secrets d'une science*. Mais je n'y regarderai pas de si près, et j'accorderai tout de suite à M. Delezenne que les ignorants sont des ignorants. Il ne reste plus qu'à savoir quels ils sont. L'auteur du mémoire entreprend de prouver que ce sont les musiciens. Pour plus de clarté, je présenterai le résumé de ses idées et de ses raisonnements à ce sujet sans y mêler la discussion de leur valeur, réservant celle-ci pour la suite de mon travail ; mais, écrivant pour des artistes dont le plus grand nombre, si ce n'est la totalité, ignorent les formules et le langage des mathématiciens, je traduirai les propositions de M. Delezenne dans la langue la plus vulgaire.

Avant de commencer, je crois devoir dire à mes lecteurs que la discussion que j'entreprends sera longue et remplira un certain nombre d'articles dans la *Gazette musicale* ; car il s'agit de l'éternelle querelle entre le sentiment des musiciens et la doctrine des géomètres en ce qui concerne le caractère des notes qui forment les demi-tons ascendants et descendants de la musique; querelle renouvelée sous une forme nouvelle par M. Delezenne. Je veux en finir avec les reproches qu'on adresse à la théorie de l'art à ce sujet, comme j'en ai fini avec les déclamations des prétendus réformateurs de la notation, dans mes rapports à l'Académie de Bruxelles, et comme j'en ai fini, dans mon *Traité de l'harmonie*, avec des faiseurs de systèmes qui veulent donner à cette science des bases imaginaires, étrangères à l'art. J'espère dissiper les ténèbres qui environnent cette question, si souvent et si obscurément débattue, et en résoudre toutes les difficultés d'une manière assez satisfaisante pour que la discussion ne se renouvelle plus.

Le mémoire de M. Delezenne se compose de deux parties, dont une est la reproduction de la théorie commune des intervalles des sons, basée sur la division méthodique d'une corde vibrante et sur la comparaison des longueurs correspondantes à chaque intonation, ou des nombres de vibrations exécutées dans l'unité du temps. L'auteur ne se distingue de ses prédécesseurs que par le soin qu'il prend de rendre les principes de cette théorie accessibles aux lecteurs les moins familiarisés avec les opérations de calcul. Du reste (et cette remarque n'est pas inutile pour la discussion), c'est un homme tout physique que M. Delezenne; pour lui, il ne s'agit dans la musique ni du sentiment ni de l'intelligence de l'homme, mais de l'oreille, qui, non seulement est organisée pour sentir, mais pour juger. Quelques passages extraits de son ouvrage feront comprendre quelles sont ses opinions à cet égard.

« Lorsque deux sons simultanés sont donnés, l'un par deux vibrations, et l'autre par trois dans le même temps, ce qui revient au même, par 1 et 3/2 ou 1 et 1/2, la consonnance est des plus agréables. C'est exactement la consonnance d'*ut* et de *sol*, ou l'accord de quinte. L'*oreille* est excessivement exigeante sur cette consonnance, et il serait facile d'en donner la raison. *Elle reconnaît sur-le-champ la plus légère erreur*. Par exemple, si l'un des sons était donné par 200 vibrations et l'autre par 299 ou 301, au lieu de 300, *l'oreille, même inexercée, reconnaîtrait* que la consonnance n'est pas parfaite. J'en ai fait l'expérience sur des paysans qui, de leur vie, n'avaient eu l'occasion d'entendre d'autre musique que celle du ménétrier de leur village. (*Mémoire*, page 10). »

« Bien que la sensibilité de l'oreille soit très-grande, et puisse faire reconnaître une erreur très-minime faite sur l'un des deux sons que l'on compare, elle n'est pourtant pas infinie. Aucune musique, telle qu'elle est exécutée, ne serait agréable, si la délicatesse de l'oreille était infinie. *Cet organe tolère* des erreurs assez grandes sur des sons qui passent avec vitesse; mais *elle* est beaucoup moins tolérante quand les sons sont soutenus, parce qu'alors *elle a le temps de comparer et de juger*. (*Mémoire*, page 11). »

Si mes lecteurs se souviennent d'une dissertation *sur les fonctions de l'oreille dans la musique*, que j'ai publiée dans la *Revue et Gazette musicale de Paris* (n° 13, 1er avril 1849), ils comprendront à quelle distance immense M. Delezenne et moi sommes sur ce point essentiel, et dont les conséquences sont immenses, comme on le verra dans la suite de mon travail. L'auteur du *Mémoire sur les principes fondamentaux de la musique* met toute la musique dans un [illegible] ception et de sensation, [illegible], je la place dans le sentiment [illegible]

(1) Brochure in-8° de 89 pages, avec une planche lithographiée; Lille, de l'imprimerie de Danel.

l'intelligence, sans lesquels elle n'existerait pas comme art, mais comme effet physique agissant sur notre organisation d'une manière fatale. J'ai cru devoir faire précéder ce qui me reste à dire de cette remarque sur la différence radicale du point de départ de l'auteur dont j'analyse l'ouvrage et le mien.

M. Delezenne expose avec clarté la formation de la gamme, d'après les principes des géomètres modernes, soit par la comparaison des nombres de vibrations des corps sonores, soit par celle de la longueur des cordes. Ainsi, il fait voir que si un son grave est produit par 1 vibration, son octave supérieure sera produite par 2 dans le même temps, sa double octave par 4, sa triple par 8, et ainsi de suite. Ces nombres sont en raison inverse des longueurs des cordes; car en même temps que le nombre des vibrations augmente, la corde devient plus courte. Ainsi, l'octave supérieure d'une corde longue, représentée par 1, s'obtient par la division de cette corde en deux parties égales, au moyen d'un chevalet mobile, placé exactement au point de division des deux moitiés. Cette octave est représentée par la fraction 1/2. La division de cette moitié en deux autres parties égales, par le même procédé, produira l'octave supérieure de la moitié de la corde totale, et la double octave de la corde entière. Ce nouveau son sera donc le produit du quart de la corde totale, et sera représenté par la fraction 1/4. Enfin, la division de ce quart en deux parties égales produira l'octave supérieure du son 1/4, la double octave du son 1/2, et la triple du son 1. Elle sera représentée par la fraction 1/8, parce que la portion de la corde qui produira ce son ne sera plus que le huitième de la corde entière. Le même procédé se continue d'octave en octave.

Il suit de ce qui vient d'être dit que les vibrations deviennent plus rapides et plus nombreuses dans un temps égal, en raison de la diminution de la longueur des cordes, ou, en d'autres termes, que leur vitesse et leur nombre s'accroissent à mesure que les intonations s'élèvent. Il suit aussi de ce qui précède que l'octave supérieure d'un son est toujours dans la proportion de 2 à 1; car 2 représente l'octave de 1, 4 de 2, 8 de 4, et ainsi des autres.

On a vu précédemment qu'un son qui fait 3 vibrations pendant qu'un autre en fait 2, est à la quinte de celui-ci; d'où il suit que la quinte juste d'un son est dans la proportion de 3 à 2. Telle est la quinte *ut sol*.

D'autre part, le son 4, qui est la double octave du son 1, est à la quarte du son 3 (*sol-ut*), en sorte que la proportion de la quarte juste est 4 à 3.

Ces premiers faits sont incontestables. Ils ont été la base des théories les plus anciennes comme des modernes. On attribue leur découverte à Pythagore. C'est dans ces proportions que se trouvent les premiers éléments de la gamme; car, faisant la quarte *ut-fa* dans la même proportion que la quarte *sol-ut*, Pythagore trouva que la différence de *fa* à *sol* est telle, que la corde *sol* n'a que huit neuvièmes de la corde *fa*; d'où il conclut que la distance de deux sons, que nous appelons *seconde majeure*, est dans la proportion de 9 à 8. Au moyen de cette nouvelle donnée, Pythagore compléta la théorie des sons en faisant les secondes *ut-ré*, *ré-mi*, *sol-la*, et *la-si*, égales à la seconde *fa-sol*, c'est-à-dire, toutes dans la proportion de 9 à 8.

Mais il restait à déterminer la proportion des intervalles de *mi* à *fa* et de *si* à *ut*. Pythagore trouva par le calcul qu'elle était moindre que la moitié de la seconde majeure ou du *ton*, c'est-à-dire dans le rapport de l'un des sons faisant 243 vibrations et l'autre 256. Cet intervalle, que nous appelons demi-ton mineur, avait le nom de *limma* chez les Grecs. L'octave des Pythagoriciens était donc divisée de cette manière :

Notes :	*ut*,	*ré*,	*mi*,	*fa*,	*sol*,	*la*,	*si*,	*ut*.
Intervalles :	$\frac{9}{8}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{256}{243}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{256}{243}$	

Ce n'est pas ainsi que les géomètres des temps modernes ont divisé les intervalles de la gamme. Je donnerai leur formule dans un prochain article, et je dirai quelles conséquences M. Delezenne en a tirées.

FÉTIS père.

GRANDE SOCIÉTÉ PHILHARMONIQUE DE PARIS.

La France va s'enrichir d'une de ces nobles et utiles institutions musicales, telles que nous en opposent les grandes capitales de l'Europe. Vienne, Pétersbourg, Londres, possèdent depuis longtemps des sociétés philharmoniques où des artistes pleins de foi dans leur art exécutent les œuvres des maîtres devant un public intelligent, également étranger à l'esprit de routine qui s'élève contre toute innovation, toute hardie tentative, à l'esprit de frivolité qui s'enthousiasme pour des œuvres sans valeur. Les chefs-d'œuvre des grands maîtres de l'ancienne école italienne sont à peu près inconnus parmi nous. Il en est de même des chefs-d'œuvre de l'école allemande, et le véritable amateur, s'il veut connaître ces vastes compositions, doit se résigner à passer la Manche ou à traverser le Rhin. Heureusement nous allons voir se réaliser une grande idée : la fondation, à Paris, d'une société philharmonique, qui, si elle ne les éclipse, rivalisera bientôt avec celles dont l'Angleterre, la Russie, l'Autriche sont si justement fières. Et d'abord, remercions M. Berlioz. Il y a, dans l'histoire, de l'art des époques où les idées de progrès germent, se développent, mûrissent dans les esprits; mais encore faut-il qu'un homme d'une intelligence supérieure les réunisse et les coordonne en un puissant faisceau. Tel a été le rôle de M. Berlioz à l'égard de la société naissante. C'est lui qui a réuni les artistes; c'est lui qui a développé devant eux les bases sur lesquelles doit s'appuyer la nouvelle société; c'est lui qui leur a signalé les chances de succès, les obstacles à vaincre, obstacles heureusement surmontables. Quels qu'aient été jusqu'ici parmi quelques artistes la tristesse et le découragement sur l'avenir de l'art, ils peuvent aujourd'hui se rassurer et concevoir un vif espoir. Qui pourrait désespérer du progrès de la musique en voyant des compositeurs renommés, des professeurs illustres, d'habiles virtuoses, accourir les premiers et s'unir dans une fraternelle pensée de dévouement au culte de l'art? Il y a un mois à peine que M. Berlioz a commencé à mettre à exécution un projet qu'il portait depuis longtemps dans sa pensée, et aujourd'hui déjà tout est organisé. Les artistes, réunis en grand nombre, ont nommé le Comité auquel sera conférée la tâche difficile de présider aux détails si minutieux, si compliqués de l'organisation d'un concert. L'orchestre se composera de cent musiciens. A cette phalange se joindra une autre phalange non moins puissante, un chœur de cent dix voix, composé des artistes de l'Opéra, sous la direction si zélée, si intelligente de M. Dietsch. C'est dans la salle Sainte-Cécile qu'auront lieu les concerts. Ils se succéderont de mois en mois. M. Berlioz puisera abondamment dans le riche répertoire de toutes les écoles. A côté de ses propres œuvres, si hardies de conception et de forme, nous verrons se dérouler les immortelles symphonies de Beethoven, les touchantes et pieuses inspirations de Palestrina, les gigantesques oratorios de Haendel et de S. Bach. En admettant des œuvres de mérite si divers, en nous peignant par des exemples choisis les diverses évolutions qu'a éprouvées l'art musical, la nouvelle société éclairera le goût de son public et lui ouvrira des sources ignorées de nobles jouissances.

Ne voulant pas se borner cependant à la seule exécution des grandes compositions vocales et instrumentales, le comité fera appel aux virtuoses les plus renommés, et il a le droit de compter sur leur concours.

M. Berlioz donne à son projet un vaste développement. Par le moyen des chemins de fer, les villes les plus éloignées se rapprochent et se tendent la main. Eh bien, la plus noble, la plus utile des propagandes, M. Berlioz est dans l'intention de l'entreprendre. N'a-t-on pas vu dernièrement le chemin de fer *expédier* (passez-moi le mot) de Paris à Versailles tout le personnel d'un concert, musiciens et au-

diteurs. Ce concert, donné à Versailles, n'a-t-il pas été pour la ville un véritable jour de fête? Pourquoi donc Orléans, Amiens, Chartres, Bourges, Blois, Tours, ne verraient-ils pas des solennités semblables? Pourquoi ces nouveaux pèlerins de la civilisation musicale n'iraient-ils pas de grande ville en grande ville propager les traditions et les enseignements de l'art? Qui ne s'empresserait de leur faire un accueil digne d'eux? Oui, la nouvelle Société philharmonique de Paris a devant elle un grand avenir; elle a la force; elle a la jeunesse qui ose; elle aura la patience qui lève les obstacles. Vaillante phalange, elle marche sous un chef plein d'ardeur; elle aura pour elle tous ceux qui regardent l'art comme une mission, non comme un métier. Elle est née à l'heure précise où elle devait naître, à une époque de crépuscule musical, où parmi les artistes, comme parmi le public, l'engourdissement succédait à l'action. Qu'elle marche donc sans crainte à la conquête de ses destinées, et qu'elle fasse briller l'art musical d'un resplendissant éclat. Tel est le ferme espoir de celui qui signe ces lignes.

L. KREUTZER.

LETTRES SUR L'ÉTAT ACTUEL DE LA MUSIQUE EN ITALIE.

HUITIÈME LETTRE (1).

Naples, 22 décembre 1849.

Musique dite d'*église*. — Il n'y a plus de musique *sacrée*. — On n'a pas encore faussé le jugement des Napolitains. — Eglises innombrables de Naples. — Leur administration musicale. — Le peuple ne chante pas à l'église. — Usage fréquent que l'on y fait de la musique. — Son style théâtral; Durante. — Les saints et les cornes. — Caractère de la piété napolitaine. — Musique ancienne conservée en certaines occasions. — Compositeurs au cloître. — Pièces mystérieuses; David Perez, Francesco Feo — Pergolèse appelé le *Bacon* de la musique.

Pour le moment et en attendant qu'il y ait du nouveau, assez causé sur les théâtres. C'est, mon ami, de la musique dite d'*église* que je veux te parler aujourd'hui. J'écris musique *dite d'église*, car je crois qu'il y aurait lieu d'examiner si aujourd'hui, et même depuis longtemps, il se fait quelque part de la musique *sacrée*. Je mets de côté le plain-chant, langue morte et presque toujours horriblement parlée; je puis encore à toute force écarter, si tu le veux, la chapelle pontificale, qui, par parenthèse, a bouche close depuis bientôt deux ans. Sans doute beaucoup de compositeurs (et j'en suis) écrivent de la musique *destinée à l'église*, et, bien que la production en ce genre soit immensément inférieure à ce qu'elle était dans le siècle dernier, on pourrait dire qu'il y a exubérance; car, d'une part, la plus grande partie de cette musique est médiocre et presque tout le reste absolument mauvais, tandis que de l'autre, cette branche de l'art est la moins profitable de toutes pour le musicien.

L'examen d'une pareille question me mènerait trop loin, et je me bornerai, quant à présent, à remarquer que la musique d'église a eu son véritable éclat, alors qu'elle dominait seule et n'avait pas de concurrence possible, puisque la musique populaire, qui n'a jamais cessé d'exister, était enfermée dans des formes relativement fort restreintes. Et pourtant, au commencement du XVIe siècle, celle-ci fit invasion dans les temples en fournissant les thèmes des messes et des motets; elle faillit même, lors de la réunion du concile de Trente, amener l'extinction de tout ce qui ne serait pas plain-chant. Sitôt que les théâtres s'ouvrirent et que le public les fréquenta, leur style s'introduisit à l'église, et il ne pouvait guère en être autrement. Pourquoi cela? Je remets à une autre occasion la réponse et ses développements. Je me borne à signaler la possibilité de répondre à tant de déclamations dont on a étourdi le clergé français dans les dernières années de la monarchie. Toute cette logomachie venait comme de coutume, non pas des musiciens, mais de certains *archéomanes* tels que ceux qui proposaient avec une gravité fort comique de prendre pour modèles des orgues d'église ceux du XIVe siècle, et de ne plus chanter que sans rythme et à l'unisson, et autres *énormités* qui, pour cela, n'en étaient que plus favorablement écoutées et accueillies. Les événements les ont mises de côté, au moins pour quelque temps; mais si jamais semblables questions reviennent sur le tapis, je te promets d'y tenir mon bout.

Ce n'est pas ici, ce n'est pas à Naples que seraient nées et qu'auraient pris pied des théories de cette espèce; quelque obscurcies que soient beaucoup d'intelligences en ce pays comme ailleurs, il est encore certaines choses que l'on n'a pas réussi à envelopper de ténébreuses vapeurs. L'art musical, qui naguère encore y brillait d'un si vif éclat, y a, il n'est trop vrai, bien tristement dégénéré; mais on ne s'y est pas encore habitué à mélanger, embrouiller et falsifier les questions les plus simples, comme il arrive si souvent en France; on s'y abandonne encore à ses impressions; l'imagination, le jugement, les sens n'y ont pas encore entièrement perdu leur rectitude, par suite des faux raisonnements et de la fause métaphysique, tant et si ridiculement prônée de nos jours. En conséquence, on y juge de la musique d'église comme on l'a toujours fait. On en compose, comme je le disais tout à l'heure et comme il a toujours été, plus de mauvaise et de médiocre que de bonne; mais du moins, en l'écrivant et en l'appréciant, on n'a pas l'esprit troublé par les billevesées que certains sophistes ont réussi à faire pénétrer dans le domaine des arts.

Le Français qui arrive pour la première fois en Italie, et particulièrement à Naples, éprouve un étonnement que ressent en sens contraire l'Italien qui visite la France: le premier est surpris de la multitude d'églises qu'il rencontre, le second de leur petit nombre. A Naples, ville où la population est fort entassée, les églises le sont aussi, et on les trouve si nombreuses, on est si peu sûr de les compter exactement, qu'aucune description de la ville, aucun touriste, aucun antiquaire n'a songé à en donner le chiffre. Il n'est presque aucun de ces innombrables établissements qui, au moins une fois l'année et souvent bien des fois, ne fasse exécuter, avec une dépense plus ou moins considérable, de la musique presque toujours à orchestre, qui attire quelquefois un concours considérable, mais composé plus ordinairement d'oisifs et de flâneurs que de connaisseurs et amateurs véritables.

Il est bon, d'abord, de t'avertir d'une chose que l'on ignore généralement en France, c'est que les églises ont, à l'égard de la musique, des habitudes toutes différentes des nôtres. En France, la plus petite église, la plus mesquine paroisse de village, la chapelle la moins fréquentée, a la prétention de se pourvoir à l'année de deux, trois, quatre ou un plus grand nombre de hurleurs qu'on appelle *chantres*, et qui viennent, à toutes les fêtes conservées par le concordat de 1802, profaner le lieu de prières par les accents grossiers de leurs voix rauques et sauvages; ils ont à chanter le plain-chant et la psalmodie de l'office pour une mince rétribution, et ils pourraient répondre aux fabriques et au clergé, s'il arrivait à quelqu'un de se plaindre d'eux, que leur argent n'est que trop bien gagné.

En Italie, on agit différemment; partout où l'office se chante, excepté dans les grandes basiliques, les prêtres et les moines ne laissent point

En leur lieu
A des chantres gagés le soin de louer Dieu.

Ils le louent eux-mêmes comme ils peuvent, au moyen du plain-chant. Pour rendre hommage à la vérité, on est forcé d'ajouter qu'en beaucoup de lieux les prêtres et les moines ne sont guère plus que les laïcs habiles à ce métier. Autre différence fort importante et qui a singulièrement influé sur le système musical des églises : le peuple qui remplit l'édifice n'a pas, comme trop souvent en France, la prétention de mêler sa voix à celle du chœur; il y a seulement un très-petit nombre de morceaux pour lesquels cet usage subsiste, particulièrement le *Te Deum*; hors de là, l'on prie ou l'on écoute. La France, au contraire, est le pays du monde où, en musique comme en beaucoup de choses, l'on tient le plus à faire ce dont on est le moins capable.

Il suit de là, que lorsque dans les églises d'Italie on veut de la musique, on la veut tout de bon; et dans les temps passés, on n'hésitait pas

(1) Voir les numéros 26, 27, 44, 46, 47, 50, 51 et 52 de l'année 1849.

à faire pour cet objet des dépenses considérables. Aux fêtes patronales (et les églises ont souvent plusieurs patrons), aux fêtes des saints nationaux, à celles des saints et bienheureux appartenant aux différents ordres monastiques, à celles des confréries extrêmement nombreuses dans chaque ville, on avait et l'on a encore, sur une plus petite échelle, de la musique composée pour les premières et secondes vêpres et pour la messe solennelle du jour. Il faut y joindre les services funèbres, les anniversaires et autres fondations de tout genre, les neuvaines, les quarante-heures, les monacations ou prrises de voile, etc. L'on voit que, malgré le petit nombre presque imperceptible d'établissements fixes et permanents pour la musique d'église au siècle dernier, il ne se passait pas de jours qu'il n'y eût pour les musiciens à en faire et pour le public à en entendre. A Naples, cet état de choses a peu changé, mais les circonstances survenues depuis cinquante ans, et la concurrence que se sont faite les uns aux autres les compositeurs et les exécutants, chacun s'offrant à travailler à meilleur marché que son confrère, ont rendu les rétributions fort mesquines; au reste il ne s'agit pas de cela maintenant.

Plus encore que dans tout le reste de l'Italie, la musique faite à l'église a dû prendre de bonne heure un aspect théâtral; depuis Alexandre Scartatti, elle ne se distinguait que par la présence d'un nombre plus ou moins notable de pièces fuguées ou de fugues véritables succédant à des morceaux d'un caractère tout différent, à des airs ou duos d'expression passionnée, ou bien disposés dans la vue principale de faire briller les chanteurs. Le célèbre Durante est peut-être le seul compositeur napolitain qui se soit un peu retenu, et qui ait donné à sa musique d'église une couleur, à la vérité plus scientifique encore que religieuse, mais qui lui a toutefois mérité un rang à part. C'est, au reste, l'occasion de remarquer qu'il est aussi le seul des compositeurs napolitains qui n'ait point écrit pour le théâtre. On ne put là dessus vaincre ses scrupules religieux, sans doute fort exagérés, car jamais le clergé napolitain, ni même en général celui d'Italie, ne s'est imaginé de faire un crime aux musiciens de composer ou d'exécuter, et aux amateurs d'aller entendre au théâtre des ouvrages lyriques de toute sorte; et cette sage tolérance a longtemps contribué à former le goût du public, à répandre de plus en plus la culture de l'art.

D'ailleurs, la tournure d'esprit des Napolitains et leur manière d'envisager les choses ne pouvaient manquer d'assimiler à de certains égards l'église et le théâtre. Leur piété a toujours été plus fervente et plus sincère qu'éclairée; en conséquence, elle devait se manifester surtout par des actes extérieurs. Sans entendre leur musique et ses accessoires, sans voir la célébration de leurs fêtes, il suffirait de parcourir leurs églises et de visiter leurs habitations; pas de pays où l'on ait plus de goût pour tout ce qu'on pourrait appeler le *petit culte*, consistant à faire brûler des cierges, à révérer avec un enthousiasme réel des gravures et des images d'une exécution détestable, à prendre pour objets d'une véritable adoration ces statuettes peintes qu'à l'atelier on appelle des *bonhommes*. Par exemple, il n'est presque pas de familles où l'on ne fasse en cette saison une *crèche*; et quelquefois on y dépense tant et on les arrange si bien qu'elles restent un ornement de l'appartement où elles se trouvent; et je ne crois pas que ce soient les enfants seuls qui s'occupent de ce soin; toute la famille s'y intéresse, et l'on y voit quelquefois jusqu'à vingt-cinq ou trente petits personnages, souvent assez bien travaillés, richement vêtus et occupés, chacun à sa manière, à rendre hommage à Jésus naissant. Outre ces crèches, tous les meubles sont garnis de Vierges, d'enfants Jésus, de saints plus ou moins respectables, placés habituellement entre deux énormes cornes de bœuf de Sicile. La présence de ces dernières est un préservatif infaillible contre la *Jettatura*, c'est-à-dire contre tout *sort* qui pourrait être *jeté* par quelque personne mal intentionnée et qui *porterait malheur*. Quand, dans une famille, on est obligé de vendre par nécessité quelque objet de ménage, les cornes sont toujours conservées, et l'on ne s'en défait qu'à la dernière extrémité; en un mot, la dévotion napolitaine pour Dieu, la Vierge et les saints, n'est égalée que par celle qu'ils témoignent à l'endroit des cornes bovines.

Il paraît cependant que la confiance qu'ils leur accordent est d'une nature différente; car on ne compose pas encore des messes ou motets en l'honneur de ces dernières. Si on le faisait, on appliquerait certainement à cette autre dévotion le goût théâtral et la tournure brillante qui ont envahi de bonne heure le domaine de la musique sacrée. Il n'en pouvait être autrement. Vivement impressionnables, les Napolitains, jusqu'à ces derniers temps, ont toujours regardé Dieu, la Vierge et les saints comme des amis véritables, auxquels on est profondément attaché, mais desquels on entend être bien traité, parce que soi-même l'on s'est toujours bien conduit avec eux. De là cette colère ouverte du Napolitain qui a fait dire une messe ou une neuvaine à saint Janvier dans l'espoir de gagner à la loterie, et qui, ne voyant pas, au jour du tirage, sortir le numéro attendu, injurie très-franchement ce saint et ses confrères, à qui, sans la moindre vergogne, il reproche la dépense qu'il a faite à leur intention et l'ingratitude qu'ils lui témoignent. Mais comme, d'un autre côté, il n'y a pas d'homme moins rancunier que ce même Napolitain, il ne tarde pas à oublier les torts des immortels sur lesquels il ne sait comment se venger. Bientôt il présente à son saint favori de nouvelles instances dans l'espérance de les voir mieux reçues, et à ses ministres des offrandes qui le sont toujours bien.

La musique faite à l'église, ne se différenciant pas de celle du théâtre, elle doit naturellement suivre le mouvement de celle-ci, et de nos jours, elle en a pris toutes les allures; c'est surtout un grand bruit. Cependant on exécute encore quelquefois de la musique ancienne, et il faut que je t'explique comment. C'était un usage assez ordinaire, chez les compositeurs napolitains du siècle passé, d'aller s'établir dans quelque couvent, lorsqu'ils devaient écrire quelque opéra. On sait qu'il n'est pas au monde de peuple plus criard et plus ami du fracas que celui de Naples, et il n'est pas besoin de te dire que ce goût se manifeste dès la plus tendre enfance. Or, comment était-il possible à un musicien qui devait écrire des compositions telles que celles du siècle dernier, toutes marquées au coin de la délicatesse et de la grâce, qui dominait même dans les morceaux de force, de travailler au milieu de sa famille, souvent nombreuse à l'excès, car les musiciens de ce pays ont été généralement fort prolifiques? Que faisait-il alors? Il se mettait, pour le temps que son travail devait l'occuper, en pension dans quelque monastère, où il travaillait avec tout le recueillement désirable; car une chose singulièrement frappante à l'entrée de ces établissements, c'est le calme et le silence profond qui partout y règnent. Quand on est sur les terrasses, on entend bien dans une sorte de lointain la rumeur de la ville, mais il semble qu'on l'ait à une grande distance au-dessous de soi.

Là le musicien, momentanément cloîtré, écrivait tant qu'il voulait et sans jamais être troublé par autre chose que par la cloche des repas dont le son ne déplaît pas plus aux compositeurs qu'aux moines. Parmi les premiers, il y a aujourd'hui quelques riches, et ce n'est pas le grand nombre; mais alors on peut dire qu'ils étaient tous pauvres, et quelque modique que pût être le prix convenu de la pension, souvent l'artiste, qui avait peine à donner du pain à sa famille, manquait des moyens de s'acquitter. Presque toujours les moines sont fort désintéressés pour ce qui leur est personnel; mais ils sont tout autres pour ce qui concerne l'intérêt ou, comme ils disent, les droits du couvent. Pour tout concilier, ils demandaient au musicien une messe, un psaume, un motet, des litanies, etc.; et celui-ci ne faisait nulle difficulté de les satisfaire. Voilà comment ils se sont trouvés possesseurs de morceaux souvent importants, et dont le compositeur ne se donnait pas l'embarras de tirer copie.

A cette époque, tous les établissements religieux, et même plusieurs autres, se montraient excessivement jaloux de tout ce qu'ils possédaient. Peut-être savaient-ils que la valeur des objets croît souvent aux yeux du vulgaire en raison du peu de connaissance que l'on en a.

Aussi, ces compositions écrites pour les couvents ne se montraient-elles à personne; et aujourd'hui encore, dans certains lieux où l'on en a conservé quelqu'une, un moine se croirait inévitablement au dernier cercle de l'enfer de Dante, s'il en laissait prendre copie à son meilleur ami. Dernièrement, c'était, je crois, à San-Dominico, on faisait une neuvaine, et comme l'on m'avait dit qu'il s'y exécutait de la musique ancienne, je m'y étais rendu avec cet appétit finement aiguisé qu'apporte un connaisseur à un repas où doit figurer quelque mets à lui inconnu, et dont l'idée seule lui promet une délicatesse de jouissance qui l'enchante avant même d'en avoir goûté. Je n'attendis pas longtemps. Tous les musiciens étaient à leur place, et je m'étonnais seulement de ne point voir de musique sur leurs pupitres. Tout-à-coup j'aperçois un frère auquel on faisait place à droite et à gauche, et qui tenait un petit coffre qu'il appuyait contre sa poitrine, et qu'il transportait avec tant de précautions et de respect que je crus qu'il s'agissait de quelque reliquaire contenant soit le *sacré clou*, soit quelque fragment de la *sacrée éponge*, provenant de la passion, et qui sont depuis longtemps en la possession de la ville de Naples. J'étais d'autant plus fondé à le penser, qu'il me semble bien que ledit moine était accompagné de deux cérroféraires, sans toutefois que je puisse l'affirmer. Je vis cependant, à son arrivée à la tribune des musiciens, qu'il ne s'agissait pas de cela, et que les reliques à exposer étaient d'une autre nature. En effet, il ouvrit le coffre avec précaution, en tira des cahiers de musique et les plaça lui-même sur les pupitres. L'exécution commencée, il se tint à l'une des extrémités de la tribune, l'œil fixe comme celui du factionnaire suisse placé à l'avant-scène de San-Carlo, lorsque le roi assiste aux représentations, et dont la consigne est d'avoir continuellement les yeux dirigés sur ceux du souverain, afin d'obéir sur-le-champ au moindre signe qui lui serait fait. Seulement, c'était sur la musique que le moine portait son regard observateur et soupçonneux. Le *Miserere*, car c'en était un, étant arrivé à sa fin, le religieux ramassa soigneusement ses parties, et après les avoir attentivement comptées deux ou trois fois, les renferma dans le coffre d'où, sans doute, elles ne devaient plus sortir de longtemps; puis, il descendit comme il était monté.

Le morceau mystérieux que j'avais ainsi entendu était un *Miserere* de David Perez, et avait de la grandeur et de la gravité. Malheureusement, l'exécution n'avait pas répondu à l'importance de la composition, par des raisons que je te donnerai bientôt. Ce que je voulais dire, c'est qu'il s'exécute encore quelquefois de la musique de ce genre dans des occasions semblables à celle que je viens de te signaler. Ainsi, peu de jours auparavant, j'avais entendu un autre *Miserere* de Francesco Feo, le savant maître de Pergolèse, compositeur moins dramatique, moins éloquent, moins mélodieux, mais peut-être plus religieux que son immortel élève.

On exécute aussi plusieurs fois dans l'année la musique de celui-ci, mais non pas celle qui serait aujourd'hui vraiment curieuse à connaître (1). C'est toujours l'éternel *Stabat*, où sans doute il se trouve plusieurs versets de haut mérite, mais que tout le monde connaît et que l'on chante d'ailleurs d'une manière si déplorable, que, si sa réputation n'était depuis longtemps établie, cette composition risquerait de perdre toute sa valeur. Le premier tort est de le faire chanter par des voix graves, qui ne sont pas celles d'artistes éminents, et le second de l'accompagner aussi misérablement. Si l'on savait que je t'écris tout cela, on me lapiderait ici; car par une de ces bizarreries qui se rencontrent partout, les Napolitains, très-amis de la nouveauté en matière musicale, se sont tellement entêtés de la valeur extraordinaire du *Stabat*, qu'il n'est permis que de l'admirer aveuglément, et après avoir avoué que c'est en somme une belle composition, on maltraite étrangement quiconque prétend y relever quelques imperfections. Comme de coutume, ceux qui ne connaissent pas la musique sont les plus fougueux avocats du mérite non contesté de Pergolèse vis-à-vis de ceux qui soutiennent que tout n'est pas à porter aux nues dans son *Stabat*. Tu ne me croirais pas si je me bornais à te rapporter des extraits de ce que j'ai entendu dire à ce sujet par tous ces enthousiastes à froid. Je vais donc te citer quelque chose qui a été imprimé il y a peu de temps. Tu vas voir jusqu'où peut aller la bouffonnerie de la louange : « Pergolèse a exercé une influence universelle sur la musique, dont il a changé la marche pour plusieurs siècles.... Il faut le saluer comme le Bacon de la musique.... Il a posé les lois de toutes les compositions qui ont paru dans le monde mélodique.... Son *Stabat* est une composition belle comme la *Transfiguration* de Raphaël : elle n'avait point eu de modèle, elle n'aura jamais d'imitateurs.... Il est aussi difficile d'en retrancher une mesure que d'ôter un vers à Homère, etc., etc., etc. » Je m'arrête en me souvenant qu'Horace, un peu plus sage que le déclamateur que je cite, trouvait, en parlant d'Homère, que parfois le *bonhomme sommeillait;* mais il me semble que pour appeler Pergolèse le *Bacon de la musique*, il a fallu tout à fait rêver.

Je suis obligé, mon cher ami, de remettre à ma lettre prochaine ce que j'ai à te dire de plus spécial sur l'état actuel de la musique d'église et sur les compositeurs qui la cultivent; car les objets généraux m'ont mené plus loin que je ne pensais.

ADRIEN DE LA FAGE.

(1) Voyez la liste des compositions de cet auteur dans la *Gazette musicale*, second semestre de 1847.

CORRESPONDANCE.

Bruxelles, 24 janvier 1850.

Permet-moi de répondre d'abord à la première phrase du compte-rendu de l'opéra nouveau de M. A. Grisar, publié dans votre dernier numéro. Je ne reconnais pas là l'équité habituelle du spirituel signataire de cet article. Pourquoi faire un crime à la Belgique d'emprunter à la France ses beaux-arts et son industrie? N'est ce pas, au contraire, un hommage qu'elle rend à votre belle patrie? La France aimerait-elle mieux que nous fermassions nos frontières aux produits de son génie? Quand la Belgique emprunte à la France son industrie, c'est pour lui donner son argent en retour. Vos fabricants, qui connaissent l'importance de ce débouché, ne s'en plaignent pas, j'en suis certain. Quand la Belgique emprunte à la France ses beaux arts, elle offre un témoignage de plus de l'influence morale de celle ci. Il n'y a aucun mal à cela, ce me semble. Voici pour la première proposition contenue dans la phrase à laquelle je réponds. Je passe à la seconde.

La Belgique, tout en faisant à la France les emprunts qu'on lui reproche, montre peu de considération pour les Français. Ici l'injustice est flagrante. Que l'ingénieux écrivain, dont je relève avec d'autant plus de soin les paroles, qu'elles ont plus de crédit dans le domaine de la critique musicale, veuille bien s'enquérir de l'accueil fait en Belgique aux artistes français, et qu'il dise si l'on peut, avec quelque fondement, nous taxer d'ingratitude. A l'époque où les concerts étaient encore possibles en Europe, vos brillants solistes, chanteurs ou instrumentistes, ont tiré de notre pays des sommes considérables; les artistes des troupes lyriques de nos théâtres sont tous Français. Enfin, après la révolution de Février, plusieurs musiciens distingués, se dérobant aux embarras d'une situation qui avait tari la source de leur fortune, ont trouvé à Bruxelles une franche et loyale hospitalité.

Votre spirituel collaborateur constate que M. Grisar ne partage pas les préventions du plus grand nombre des Belges à l'égard de la France, puisqu'il a fait représenter plusieurs ouvrages à l'Opéra-Comique. M. Grisar n'est pas le premier artiste, et il ne sera pas le dernier, qui ait eu l'ambition d'appeler sur ses travaux l'attention du public parisien, juge si excellent en matière d'art. Grétry et Gossec jadis, M. Limnander, de nos jours, ont donné le même témoignage de déférence au témoignage de ce public qui a toute raison de prétendre à mettre le dernier sceau aux réputations. Parmi les instrumentistes qu'un but semblable a conduits à Paris, faut-il vous citer de Bériot, Servais, Batta et tant d'autres?

Me voici ramené vers la première partie de la phrase dont je ne me serais pas tant ému, si j'attribuais moins de valeur à la plume qui l'a tracée. La France n'a-t-elle pas aussi fait des emprunts aux arts de la Belgique? Je viens de faire des citations parmi les musiciens. Parmi les peintres, je trouve notre immortel Rubens, l'artiste favori de *Marie de Médicis*, qui, pour le dire en passant, ne lui paya, qu'après force réclamations, le prix de ses importants travaux; Philippe-de-Champagne, le portraitiste des illustres hôtes de Port-Royal; Van der Meulen, le peintre des batailles de Louis XIV. Parmi les gra-

veurs, je pourrai citer Gérard Edelinck, l'artiste éminent qui a reproduit, dans une suite d'estampes magnifiques, nos plus grandes illustrations du XVIIe siècle. Croyez-vous que la Belgique en veuille à la France pour ses emprunts? Bien au contraire; elle lui est très-reconnaissante d'avoir généreusement accueilli ses enfants. Quoi de plus légitime que ces échanges que font entre elles les nations éclairées?

En voilà assez sur ce sujet. Notre collaborateur ne m'en voudra pas, j'espère, pour cette réclamation dictée par une juste susceptibilité nationale.

Je n'ai à vous dire de notre théâtre lyrique que des choses fort tristes. Nos spectacles sont régis par l'administration la plus incapable qu'il soit possible d'imaginer. Tous les ouvrages représentés à Paris depuis un an ont été successivement annoncés; aucun n'a paru. Nous devions entendre le *Prophète* et la *Fée aux Roses* peu de temps après leur apparition, telle était du moins la promesse de l'affiche. Ni l'un ni l'autre de ces opéras n'a été joué, parce que le directeur n'a pas d'argent pour les monter. Pas d'argent, pas d'opéra, pas de public. Ce malencontreux impresario se retire heureusement; il laisse sa direction vacante à dater du 1er mai. Ce n'est pas qu'il n'ait fait un dernier effort pour conserver encore son privilége l'an prochain. Il avait trouvé pour cela la combinaison que voici : l'opéra français était supprimé, sous prétexte qu'il coûte trop cher, et remplacé par l'opéra italien. Voulez-vous savoir quels avantages cette substitution d'un genre à l'autre rapportait au directeur? Ils sont clairs et nets. Le directeur ne faisait pas personnellement les engagements des artistes italiens. Il traitait avec un impresario auquel il louait sa salle, son orchestre et ses chœurs, se réservant d'ailleurs une part des recettes. Toutes les charges étaient pour son associé; il gardait pour lui les bénéfices. Ce n'était vraiment pas maladroit.

Notre bourgmestre, qui se mêle volontiers d'administration théâtrale, s'était passionné pour cette combinaison. Il avait proposé au conseil communal d'accepter les offres du directeur; mais l'opinion publique s'était prononcée contre le projet en question dès qu'on en avait eu connaissance, et à la majorité de 27 voix contre 3, l'opéra français l'emporta sur son antagoniste. On lit observer, avec juste raison, que l'opéra italien plairait à la haute société; mais que l'opéra français était le spectacle préféré de la masse de la population, et que le proscrire serait, par le fait, priver du plaisir du théâtre un grand nombre de citoyens. On dit encore, avec beaucoup de fondement, que si l'opéra français n'avait pas fait ses frais dans l'année écoulée, c'est qu'un directeur mal habile n'avait rien fait pour attirer le public, attendu que sous son administration il n'a été monté que deux opéras-comiques en deux actes.

La direction des théâtres royaux de Bruxelles est donc vacante pour le 1er mai. Elle offre assez d'avantages pour qu'un directeur entendu y fasse ses affaires.

Barroilhet vient d'arriver. Il a donné hier sa première représentation. C'est par la *Reine de Chypre* qu'il a commencé la série de ses soirées. Je n'ai pas à vous donner une appréciation du talent de l'ex-baryton de l'Opéra. Vous le connaissez aussi bien et mieux que moi. Je me borne donc à constater le fait de son séjour en Belgique après des pérégrinations assez étendues.

Le Conservatoire de Bruxelles inaugurait la saison d'hiver en même temps que celui de Paris. Le premier concert de l'année a eu lieu dans les deux institutions le même jour. Beethoven dominait dans le programme. Toujours Beethoven! diront ceux qui veulent du nouveau, n'en fût-il plus au monde. Quand il aura paru quelque chose qui approche des œuvres du maître auquel on n'a pas encore enlevé le sceptre du genre instrumental, nous consentirons à ce qu'on dépose dans le silence des bibliothèques les symphonies en *ut* mineur, l'héroïque, la pastorale (permettez-moi de ne pas les citer toutes); mais jusque-là gardons Beethoven. Vous savez cependant que le Conservatoire de Bruxelles n'est pas exclusif, qu'il a fait connaître à ses habitués plus d'une production d'artiste vivant. Je crois savoir que l'intention de M. Fétis est de faire exécuter à l'un des concerts de cet hiver une des symphonies de M. Berlioz. Un brillant début a eu lieu au premier concert du Conservatoire: c'est celui d'une jeune pianiste, appelée Bienaimé (nom d'heureux augure), très-digne élève de Mme Pleyel, qui a pris à son illustre maître une partie, je ne dirai pas de ses secrets, puisque Mme Pleyel l'a initiée à son admirable méthode, mais une partie des traditions si pures de la plus belle école de piano. L'orchestre a fait merveille, comme d'habitude, sous la direction de M. Fétis. Rarement la symphonie en *ut* mineur a été dite avec tant de fini et de chaleur.

Nous avons cet hiver abondance de cantatrices italiennes. Mme Favanti a donné, au Théâtre-Royal, entre une comédie et un ballet, un concert composé de plusieurs scènes détachées qu'elle est venue chanter en costume. L'essai n'a pas été heureux. Mme Favanti possède une assez belle voix de mezzo-soprano avec quelques notes de contralto; mais la pureté de son timbre est déjà sensiblement altérée. Il y a deux jours, la même cantatrice a obtenu plus de succès dans un concert donné par M. Stéveniers, un de nos bons violonistes, dont il n'est pas que vous n'ayez entendu parler. Au même concert, chantait une demoiselle Uccelli que vous connaissez sans doute, puisqu'elle vient de Paris, et dont je n'ai point, par conséquent, à vous entretenir.

Le ministre de l'intérieur vient d'instituer un concours pour la composition d'un recueil de chants à plusieurs voix sur des paroles de nature à inspirer aux classes ouvrières des sentiments moraux et patriotiques. Il y aura deux concours, l'un pour la poésie, l'autre pour la musique, et plusieurs prix seront accordés. Nos jeunes compositeurs, qui n'ont guère l'habitude de se voir payer leurs travaux, ont accueilli la nouvelle de cette mesure ministérielle avec une vive satisfaction. Ce ne sera, en définitive, qu'une maigre pâture; mais mieux en vaut une telle que pas du tout, et on se la dispute.

Une place de professeur de violon est vacante au Conservatoire de Liége, par suite du décès de Prume qui l'occupait. Le conseil communal vient de prendre, pour pourvoir au remplacement du titulaire défunt, une mesure absurde et qui se ressent bien des idées étroites de la province. Prume avait un traitement de 3,000 fr.; ce traitement est réduit à 2,000 fr.! et de plus la place est divisée: il y aura deux professeurs à 1,000 fr. chacun. Mille francs! C'est trop pour un manœuvre; mais ce n'est pas assez pour un artiste? N'est-ce pas comme si l'on déclarait qu'on ne veut pas d'un homme de talent. La place est mise au concours; comme les étrangers n'en sont pas exclus, vous pouvez en faire part aux jeunes virtuoses que cette magnifique rémunération pourrait tenter. Je doute qu'il s'en présente beaucoup.

NOUVELLES.

*** Demain lundi à l'Opéra, *Lucie de Lammermoor* et la *Vivandière*, — Mercredi, le *Prophète*.

*** Une belle représentation du *Prophète* a été donnée mercredi dernier. L'influence du chef-d'œuvre n'a rien perdu de son action, et le talent des artistes grandit avec leur confiance.

*** Lundi, c'était le tour de *Robert le Diable*, dont Gueymard a rendu avec talent le rôle principal. Mme Castellan a chanté supérieurement le rôle d'Alice.

*** Un accident survenu à Mme Viardot a empêché le *Prophète* d'être joué vendredi. Un vase de porcelaine s'est brisé sous les pieds de la célèbre cantatrice, qui s'est fait au talon une blessure assez profonde, mais sans aucun danger et dont les suites ne la tiendront pas longtemps éloignée de la scène.

*** La reprise des *Huguenots* est l'objet d'études assidues. Ce grand ouvrage nous sera rendu les premiers jours du mois prochain.

*** Le ballet nouveau que l'on répète pour Fanny Cerrito et Saint-Léon est intitulé *Stella di Napoli*. Il y aura, dit-on, un pas de lanternes, une scène de naufrage et une tarente le générale d'un curieux effet.

*** La représentation extraordinaire dans laquelle Duprez doit se faire entendre une dernière fois à Paris est remise au lundi, 4 février. Nous indiquerons les modifications qu'aura subies le programme de cette belle soirée.

*** Duprez a repris les soirées musicales qu'il donne ordinairement chaque année. Dans la première, qui avait lieu deux jours après le mariage de sa fille aînée, Alexandrine, son autre fille, Caroline, jeune cantatrice d'un talent précoce et qui chante admirablement les romances composées par son père, s'est fait entendre aux applaudissements unanimes de la nombreuse assemblée.

*** Mlle Méquillet vient de chanter à Nancy, dans *Charles VI*, avec tout le succès qui lui est habituel. On espère qu'elle pourra se faire entendre dans la grande scène du *Prophète* et dans la *Reine de Chypre*.

*** L'Alboni est en ce moment à Genève, et, de cette ville, elle doit se rendre à Lyon, où on l'attend.

*** Le directeur du Théâtre-Italien, Ronconi, vient d'adresser à l'Assemblée législative une demande tendant à obtenir une subvention. Si, pour mériter cette faveur et pour en faire une justice, il suffit d'avoir multiplié les efforts, de s'être prodigué comme artiste et comme homme, d'avoir réussi à former une troupe supérieure, composée de talents connus et nouveaux, certainement Ronconi peut se flatter d'avoir conquis des droits positifs à la munificence nationale.

*** C'est Mlle d'Angri qui, cette semaine, a chanté le rôle de Rosine du *Barbier de Séville* qu'on a donné deux fois au Théâtre-Italien.

*** Demain lundi, au Théâtre-Italien, il sera donné, au bénéfice de l'orchestre, un concert qui doit attirer du monde. Entre autres solistes de talent, on y entendra Apollinaire Kontski, violoniste distingué. Parmi les morceaux qui doivent plus vivement piquer la curiosité des amateurs, on cite l'air de *Robert le Diable : Grâce, grâce!* dit avec un profond sentiment dramatique sur un violon monocorde, ce qui prouve au moins que le jeune disciple a suivi les errements excentriques de son illustre maître, Paganini.

*** La *Fée aux Roses*, qu'une indisposition de Mme Ugalde arrêtait depuis quelques jours, a reparu lundi dernier, et le public s'y est porté avec une affluence, qui atteste que le retard n'a pas nui au succès, l'un des plus beaux de cet heureux théâtre. La cantatrice non plus n'a rien perdu de sa voix, de son charme, de sa verve, et l'ouvrage a été joué avec plus d'ensemble que jamais.

*** Comme nous le disions dans notre dernier numéro, Bordas est à Limoges, sa ville natale. Pour répondre au vœu de ses compatriotes, il a donné une représentation de la *Favorite*, dont le produit était destiné aux ouvriers nécessiteux. Le succès de l'artiste a été des plus brillants : on l'a couvert de bravos et rappelé à la fin de l'ouvrage. Il a dû encore se faire entendre dans *Lucie*, où son talent ne pouvait manquer d'être aussi chaleureusement accueilli.

*** Ernst et Stephen Heller, dont les talents supérieurs se rapprochent par tant d'analogies et une entente si cordiale, continuent de tenir le premier rang dans es concerts qui se donnent à Londres. Hier, 26 janvier, les deux virtuoses ont dû se faire entendre dans une matinée musicale à Brighton.

*** Nous avons annoncé déjà l'arrivée d'un violoniste de premier ordre, M. Joachim, qui nous vient de Leipsick. Nous avons eu cette semaine l'occasion de l'entendre dans quelques salons, et nous pouvons affirmer que la renommée n'avait pas exagéré son mérite. M. Joachim n'est pas seulement un virtuose étonnant, qui, par exemple, exécute à lui tout seul une fugue à quatre parties de Bach; c'est un artiste dans l'acception la plus élevée de ce mot, qui interprète avec un sentiment profond les morceaux d'Ernst, les concertos de Beethoven, de Mendelssohn, les quatuors des grands maîtres, enfin tout ce qu'on peut appeler la grande et bonne musique.

*** Si les concerts ne nous inondent pas cet hiver comme les autres années, les réunions musicales particulières ne font pas défaut. Tous les soirs, nous assistons à quatre ou cinq de ces séances. Impossible d'enregistrer tout ce qu'on y entend d'excellent, de bon et de mauvais. D'ailleurs, nous ne pensons pas que le but de ces réunions soit la publicité. Lorsque pourtant nous y rencontrons un talent nouveau, supérieur et encore igooré, il nous paraît de notre devoir de le signaler, de l'encourager. C'est ce que nous ferons à l'égard d'une artiste que nous avons entendue cette semaine dans le salon d'un de nos journalistes les plus éminents, musicien lui même d'un mérite supérieur. Mme Forestier joue du piano avec un charme infini, et elle compose elle-même les morceaux qu'elle joue. Rien de plus original, de plus élégant, de plus coquet, et à la fois de plus simple que ses compositions. On reste étonné, et on se demande comment il se fait que ces charmantes mélodies ne soient pas depuis longtemps populaires. Nous croyons devoir engager cette éminente artiste à se présenter hardiment dans l'arène, où le succès ne peut lui manquer.

*** L'Union musicale a donné son premier concert dimanche dernier, devant un public nombreux. L'espace nous manque aujourd'hui pour en rendre un compte détaillé. Le second concert aura lieu dans huit jours. Les principaux morceaux du programme sont l'ouverture de *Fidelio* et une symphonie nouvelle de M. Reber.

*** Alard et Franchomme commenceront dimanche prochain leurs séances de musique de chambre dans la petite salle du Conservatoire. Voici le programme de leur première matinée : 1° quintette de Beethoven, par MM. Alard, Armingand, Casimir Ney, Deledicque et Franchomme ; 2° quatuor en *sol* majeur, de Mozart; 3° romance en *fa* de Beethoven pour le violon, par M. Alard; 4° quatuor en *sol* mineur de Mozart. La partie de piano sera exécutée par M. Guansberg. On trouve des abonnements et des billets à l'avance, chez M Alard, 22, rue des Petites-Ecuries.

*** Godefroid est de retour à Paris depuis quelques jours. Le celèbre harpiste s'est fait entendre mercredi dernier dans une brillante soirée et devant un auditoire d'élite, qui n'a pas moins applaudi l'admirable talent du virtuose que ses charmantes compositions.

*** La Société des concerts de bienfaisance, dirigée par M. Edouard Rodrigues, va donner par souscription quatre concerts dans le but de pourvoir aux nécessités pressantes de l'asile ouvert dans le 12e arrondissement aux orphelins de 2 à 7 ans, dont les parents ont été enlevés par le choléra. Le premier concert aura lieu le mardi soir, 5 février ; un chœur de 120 voix, composé d'artistes réunis à tout ce que la société compte d'amateurs distingués ; un orchestre d'élite, y exécuteront des fragments de la *Création* d'Haydn; d'*Armide*, de Gluck; de *Samson*, de Haendel, de la belle messe de Niedermeyer, chantée à St-Eustache, un mo et de Cherubini et un *Ave verum* inédit d'Halévy. On trouve des billets chez MM. Mallet frères, banquiers, Chaussée-d'Antin, 13, et chez les dames patronesses, dont nous ferons connaître incessamment les noms.

*** Mlle Gras, premier prix de piano et élève de M. Le Couppey, professeur au Conservatoire, donnera un concert dans les salons de M. Erard, le samedi 16 février.

*** On annonce déjà le grand bal annuel au bénéfice de la caisse de secours des artistes dramatiques. Pour donner plus d'éclat et de retentissement à cette fête philanthropique, l'Opéra-Comique fera relâche le 2 mars prochain, et le bal commencera à 10 heures. On trouve des billets chez les dames patronesses, artistes des théâtres de Paris, et au bureau de location de l'Opéra-Comique. Les loges se louent chez M. Leménil, 28, rue Neuve-des-Petits-Champs, tous les jours jusqu'à onze heures.

*** Un artiste français qui avait fait sa réputation en Italie, Botelli (dont le vrai nom était Bouteiller) vient de être enlevé par une mort subite. Issu d'une famille distinguée, et possédant une certaine aisance, Botelli céda au penchant qui l'entraînait vers le théâtre. Il avait une très-belle voix de baryton, qui lui ouvrait une chance de fortune. Il partit donc avec sa mère pour l'Italie, il y a plus de vingt-cinq ans. Les succès ne lui manquèrent pas, et après une carrière fructueuse, il revint à Paris, vers 1840, et contracta un engagement avec l'Opéra-Comique, où il tint une place honorable. Au bout de quelque temps, il quitta le théâtre pour se livrer à diverses spéculations, dont l'issue ne répondit pas à son attente, et lui enleva tout ce qu'il avait gagné. Cette épreuve est la plus cruelle de toutes pour un artiste, et par malheur, elle se renouvelle trop souvent Botelli n'y a pas résisté. Il laisse deux enfants, dont une fille, grande et belle comme l'était son père, douée d'une voix remarquable, et qui venait d'entrer au Conservatoire, dans la classe de M. Panseron.

*** La *Gazette musicale* de Milan, dont la publication avait été interrompue par suite des événements politiques, a recommencé de paraître, et déjà nous en avons reçu plusieurs numéros.

Chronique départementale.

*** *Reims.* — M. N. Louis vient de faire jouer dans notre ville, qui est sa ville natale, un opéra en deux actes, *les Deux Sergents*, qu'il avait composé pour l'Opéra-Comique de Paris ; mais les retards inévitables sur les grandes scènes de notre capitale l'ont décidé à le donner en province, où il a obtenu le succès le plus brillant. Les bravos, ovations, rappels et pluies de fleurs ont couronné cette solennité.

*** *Lorient*, 10 janvier. — M. Albert Sowinski a donné dans notre ville un fort beau concert avec le concours de la Société polytechnique ainsi que de la première cantatrice du théâtre, Mlle Nilo. Depuis longtemps on n'avait vu d'assemblée aussi nombreuse et aussi brillante assister à un concert Plusieurs chœurs ont été très-bien exécutés par MM. les amateurs, entre autre un *Chœurs de chasseurs* de la composition de M. Sowinski. M. G Pradier, officier supérieur de marine, a chanté avec un goût exquis une romance inédite intitulée *Odette*, aussi composée par M. Sowinski. On a entendu avec un grand plaisir l'élégie d'Ernst, exécutée admirablement sur le violoncelle par M Lorenziti M. Amelot fils dirigeait les chœurs avec talent Quant à M. Sowinski, il a fait entendre plusieurs morceaux qui ont captivé constamment l'attention du nombreux auditoire notamment sa fantaisie sur la *Favorite*, sa *Sicilienne*, ses grandes *études*, sa mélodie d'*Ansiosa* et sa *Tarentelle*. M Sowinski se rend à Vannes, où il est attendu, de là il partira pour Rennes, où il doit se faire entendre au concert de la Société musicale.

Chronique étrangère.

*** *Berlin.* — Dans le courant de l'année 1848, le théâtre royal a donné quatre opéras nouveaux : les *Joyeuses commères de Windsor* et l'*Exile*, de Nicolaï; le *Val d'Andorre*, d'Halévy, et le *Trompette de M. le Prince*, de Bazin En outre, il y a eu trois reprises : *Ri hard-Cœur-de-Lion*, *Joseph* et la *Kermesse*. Vers la fin d'avril, le *Prophète* sera joué avec Mme Viardot et Tichatschek. — La partition du nouvel opéra d'Halévy, la *Fée aux Roses*, vient de paraître chez l'éditeur Schesinger. M. Grünbaum, l'excellent traducteur des opéras de Meyerbeer, Bellini et Donizetti, s'est chargé du libretto allemand, mais la mise en scène du *Mulâtre*, de Balfe, et du *Prophète*, de Meyerbeer, empêchera le théâtre royal de monter immédiatement cet opéra. Le théâtre royal de Munich sera le premier qui représentera la *Fée aux Roses* en Allemagne. — L'ambassadeur anglais, lord Westmorland, donne de charmantes matinées musicales où se réunissent des artistes, des écrivains et des personnages distingués à divers titres. Dernièrement, on y a exécuté deux symphonies de sa composition. Balfe tenait le piano et a chanté un trio avec M. le baron de Witzleben et Mme Fiorentini, du théâtre Italien Cette cantatrice, ainsi que Mlle Tuczek, a exécuté plusieurs autres morceaux tirés soit des messes, soit de l'opéra *Il Turneo*, dont lord Westmorland est l'auteur.

*** *Darmstadt.* — L'administration du théâtre Grand-Ducal déploie beaucoup d'activité; dans l'espace de peu de semaines nous avons vu : *Obéron*, le *Philtre*, les *Huguenots*, la *Favorite*. On répète : le *Prince Eugène*, le *Prophète* et le *Val d'Andorre*.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

AMUSEZ LES ENFANTS en les instruisant avec le **Diaphanographe-Lard** pour apprendre à écrire et à dessiner sans maître et sans papier.

Pourvu qu'un enfant ait la force de tenir un crayon, il peut écrire et dessiner correctement. Le *Diaphanograph-Lard* sert aussi pour écrire la Musique et faire des Cartes géographiques. Avec cet instrument l'on obtient à l'instant l'épreuve de ce que l'on a dessiné, et une contre-épreuve sur papier ou sur pierre lithographique, soit la reproduction exacte de Médailles, Feuilles naturelles, Fleurs, ou Dessins de Dentelles, de Broderies, d'Etoffes, de châles, etc.

Prix avec modèles : 2 fr. LARD-ESNAULT, papetier-relieur, 25, *rue Feydeau*.

Instruments en cuivre. — Un jeune facteur d'instruments de musique dont nous avons remarqué les produits à l'exposition et que nous n'avons pu signaler plus tôt, c'est M. LABBAYE, dont les instruments nous ont paru bien faits et d'un fini très-soigné. Nous sommes heureux de pouvoir annoncer aujourd'hui que le jury de l'exposition lui a décerné une médaille d'argent ; nous mentionnons aussi le succès brillant qu'il a obtenu au concours du Gymnase musical, le 21 juin dernier, par la supériorité de ses instruments. A cet effet, nous nous réservons de consulter le rapport du jury central de l'exposition, pour entrer dans des détails plus circonstanciés et tout à fait positifs.

M. LABBAYE, facteur d'instruments en cuivre, demeure rue du Caire, 17.

PAPIER MARION Cream laid
VERGÉ & DAMASSÉ Genre Anglais
BEAUTÉ QUALITÉ LUSTRE ÉCLAT BLANCHEUR
PARIS 14 Cité Bergère
LONDRES 152 Regent St.

A MM. les Directeurs de théâtre.

La grande partition et les parties d'orchestre

DE

LA FÉE AUX ROSES

SERONT PRÊTES LE 8 FÉVRIER PROCHAIN.

PARIS, IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

17e Année. N° 5. 3 Février 1850.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres. Cramer, Beale et Cie, 201 Regent street.
St-Pétersbourg. Bellizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musical.
Rome. Merle.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Id.
Leipzig. Michelsen.
Lisbonne. Sassetti.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

Prix de l'Abonnement

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements et Belgique. . . . 30
Etranger. 34

Annonces.

50 cent. la ligne. . . . . pour 4 fois.
30 cent. . . . . pour 3 fois.
20 cent. . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche

SOMMAIRE. — Le *Prophète*, étude analytique de la partition, par **Georges Kastner**. — Théâtre-Italien, représentation et concert au bénéfice des artistes de l'orchestre, et quelques autres auditions musicales, par **H. Blanchard**. — Société des concerts (neuvième séance); Union musicale (premier concert), par **Maurice Bourges**. — Société des amis de l'enfance. — Correspondance, Marseille, 1re représentation du *Prophète*, Londres. — Nouvelles.

Nos abonnés reçoivent avec ce numéro le nouveau nocturne de Dochler que nous leur avons annoncé dimanche dernier.

Avec le numéro prochain ils recevront le titre et la table des matières de l'année 1849, qu'un accident survenu dans le cours de l'impression a empêché de leur envoyer plus tôt.

LE PROPHÈTE,

DE MEYERBEER.

ÉTUDE ANALYTIQUE DE LA PARTITION.

(PREMIER ARTICLE.)

L'homme qui pense aime à se rendre compte de ses sensations ; il aime à découvrir les secrets ressorts que l'on a mis en jeu pour l'émouvoir et l'intéresser. Il veut que sa raison sanctionne les mouvements de son cœur et lui enseigne s'il n'a pas été surpris, trompé, fasciné, ébloui, et si, dans tel ou tel cas, il n'a pas ri, pleuré, admiré ou blâmé à tort. Quand la raison, juge suprême, juge froid et inexorable comme doit l'être un juge, déclare qu'il y a eu surprise, aveuglement, fascination, malheur aux œuvres qui ont justifié la rigueur d'un tel arrêt ! Quel que soit le sentiment d'admiration ou d'enthousiasme qu'elles aient d'abord inspiré, elles tombent immédiatement au rang d'anges déchus et sont à jamais repoussées avec dédain. Il n'en est pas ainsi, au contraire, de celles qui, déshabillées sans pitié par l'esprit d'examen, se montrent encore en cet état resplendissantes des beautés naturelles que ni les parures mondaines, ni le fard, ni les oripeaux, n'ont le pouvoir de simuler. Celles là, loin de subir le sort des premières, conservent leur suprématie, leur prestige, et sont proclamées à bon droit et pour toujours filles du génie, reines de la pensée. L'analyse scientifique et philosophique d'un ouvrage que nous avons vu représenter au théâtre, par exemple celle d'un opéra, est donc susceptible de résultats très-différents : ou elle détruit la bonne opinion que nous avions conçue de cet ouvrage, parce qu'elle en met à nu les défauts essentiels, ou elle la consolide, parce qu'elle en fait ressortir toutes les beautés. Dans le premier cas, la certitude d'avoir été le jouet d'une illusion empoisonne le souvenir des jouissances que nous avions éprouvées ; dans le second cas, au contraire, la conscience de l'impression vraie à laquelle nous nous sommes abandonnés double le plaisir que nous avions d'abord ressenti. Qu'il s'agisse d'une belle production musicale, nous y ramenons sans cesse notre pensée ; nous voulons savoir pourquoi et comment elle nous plaît. De même que les vrais amants recherchent le silence et la solitude pour contempler à loisir l'image de la femme adorée dont un pinceau habile a reproduit les traits, de même les vrais amis de l'art fuient alors le tourbillon mondain qui emporte tant de jugements contradictoires pour examiner pieusement, discrètement, aux heures d'intimes rêveries, l'œuvre poétique qui a su les charmer, et dont une analyse faite, sinon avec talent, du moins avec conscience, essaie de leur révéler les savants et ingénieux procédés d'exécution. Les méditations de ce genre sont éminemment fructueuses, et demandent à être renouvelées souvent. C'est qu'en musique comme en littérature, les bonnes productions fournissent une nourriture forte, abondante et durable qu'il est bien difficile d'épuiser.

Après des siècles, la lampe que le génie allume jette encore des clartés nouvelles ; elle éclaire notre intelligence et nous guide dans des voies sûres. Les flambeaux des petits esprits s'éteignent vite et nous laissent chercher à tâtons notre route dans les ténèbres. Ce qui est futile et éphémère ne nous apprend rien, et il est inutile de nous y arrêter. On ne relit guère un roman ; mais un beau poëme, mais un traité de philosophie, mais un de ces livres immortels que toutes les générations littéraires consultent pour se former dans l'art complexe de penser et d'écrire, voilà ce qu'on relit sans cesse et ce qu'on relit toujours avec fruit. Pour nous, musiciens, les œuvres des grands compositeurs sont les codes où nous étudions les lois de cet autre langage qui sait parler à l'âme par les sons. C'est là que nous venons approfondir la magie de ses combinaisons et chercher la raison de son prestige. Mais de telles sources ne sont pas très-nombreuses, et c'est tout au plus s'il en surgit deux ou trois par siècle. Le nom de Meyerbeer illustre aujourd'hui l'une de celles qui, depuis Gluck, ont le plus contribué à raviver la splendeur du grand Opéra français. Il est donc naturel qu'un immense intérêt s'attache à tout ce qu'elle produit. Sans oublier *Robert*, sans oublier les *Huguenots*, trésors dont on a longuement pesé la valeur, tout le monde à présent s'occupe du *Prophète*; et le *Prophète* seul (tant les rayons du génie ont de force pour dissiper les plus sombres nuées) parvient à soustraire la foule aux tristes préoccupations d'une politique orageuse. Le nouvel opéra est un de ceux dont l'apparition fait époque dans les annales de l'art. Il n'éveille pas moins de curiosité qu'il excite d'enthousiasme. Chacun après l'avoir possédé par l'audition, veut le posséder par l'analyse.

Des œuvres d'une telle importance ne sont pas saisissables du premier coup dans toute l'étendue de leur signification artistique. Sans doute la belle ordonnance de l'ensemble frappe dès le premier jour ; certains détails même peuvent être compris ; l'intérêt dramatique est reconnu fort et puissant ; les chants proclamés beaux et inspirés. Ce sont là des impressions qui suffisent pour contenter les masses, pour

satisfaire l'auditeur vulgaire et pour décider, au jour de la première représentation, le succès de la pièce. Mais les personnes assez instruites pour savoir que l'art musical est à même d'offrir des jouissances plus complètes, ne s'en tiennent pas là. Elles veulent pénétrer au cœur de la conception dramatique, en bien saisir le caractère général, en bien distinguer les nuances particulières ; puis, ce premier pas fait, demander compte au musicien de la manière dont il a rendu la pensée du poëte, dont il l'a complétée, s'il y avait lieu, et dont il a marqué les lignes principales aussi bien que les traits secondaires de la physionomie du drame. Une telle prétention est fort légitime, et j'en augure que les admirateurs du *Prophète* ne liront peut-être pas sans intérêt le travail que j'entreprends ici, puisque ce travail a pour but de démontrer, à l'aide d'une minutieuse analyse et de nombreuses citations, avec quelle connaissance profonde des ressources de l'art et quelle entente merveilleuse des ressorts dramatiques, le grand maître a tracé, acte par acte, scène par scène, son nouveau chef-d'œuvre.

Quoi, diront quelques-uns, Meyerbeer ne s'abandonne point aux caprices de l'inspiration journalière ; il n'enfourche point le coursier fougueux de Mazeppa pour s'élancer dans les régions de la fantaisie? Il compose et médite à ses heures, il pense avant d'écrire, il approfondit un sujet, il étudie un caractère, il scrute le jeu des passions? Jaloux de rendre avec autant de vérité que de puissance tous les sentiments du cœur humain, il ne livre rien au hasard, il prévoit tout d'avance, il combine ses effets, il calcule jusqu'où peut aller l'énergie expressive d'une note placée à propos, d'une modulation fraîche et inattendue, d'une marche harmonique nouvelle dans sa forme? Les mélodies, au lieu de s'échapper de son cerveau comme les cartes de la manche d'un prestigiditateur, attendent pour éclore le souffle d'une idée originale que l'auteur puise dans le fond même du sujet? Par lui, la science est mise à contribution pour faire valoir l'idée ; elle lui sert à dégrossir le diamant, à le polir, à le façonner, à en augmenter l'éclat immortel? Quoi, Meyerbeer se préoccupe de tout cela? Pourquoi se donne-t-il tant de peine? Nous avons de la musique fort agréable où l'on n'a pris nul souci de ces choses. Meyerbeer serait-il par hasard un *musicien savant*? Perfide insinuation! Sait-on quelle acception déraisonnable et singulière a reçue de nos jours cette épithète de *musicien savant* que, la logique nous présente comme l'éloge le plus flatteur qu'un artiste de mérite puisse ambitionner?

Dans le langage des gens du monde, dans celui de quelques critiques, les mots *savent* et *ennuyeux* sont devenus synonymes et supposent l'absence totale de cette flamme céleste à laquelle on donne le nom de génie. Quand un ouvrage, un auteur, échappent à une appréciation banale et vulgaire, on dit, pour les décréditer et se venger de ne les avoir point compris, qu'ils sont *savants*. Un musicien est-il soupçonné d'avoir ouvert un traité d'harmonie, de s'être livré à cette occupation scandaleuse qui consiste à développer une idée sous mille formes à l'aide des artifices du contre-point simple et des ingénieuses combinaisons du contre-point double, ordre lui est donné sur-le-champ de ne plus regarder le soleil en face. On est dès lors convaincu qu'il ne peut écrire une note sans faire des espèces de rébus scientifiques que tous les *Saumaises* du monde musical seraient impuissants à deviner. On se figure qu'il compose comme l'automate de Vaucanson jouait de la flûte, qu'il n'a rien dans le cœur que des basses chiffrées, et que les péripéties les plus émouvantes de la passion le laissent froid et insensible entre une quarte juste à préparer et un accord dissonant à résoudre.

Chose singulière ! personne, que je sache, n'a encore eu l'idée d'admettre qu'un orateur, un écrivain, un poëte soit moins éloquent, moins heureusement doué, parce qu'il aura étudié avec plus de soin et de conscience toutes les formes de la pensée, toutes les ressources du langage, et l'on veut qu'un musicien, précisément parce qu'il se sera livré dans sa sphère à des travaux qui auront eu pour but de perfectionner son style, d'enrichir ses moyens d'expression et d'orner sa palette des plus vives couleurs, ait par cela même affaibli son talent et justifié le reproche de manquer de génie? Un tel préjugé est absurde, et si l'on considère les erreurs grossières dont il a été la source, on gémira pour le bon sens public du crédit qu'il garde encore de nos jours. La malveillance et la mauvaise foi, tous les sentiments détestables qu'engendrent la haine cachée des rivaux et le dépit secret des envieux ont employé cette arme pour attaquer les réputations naissantes aussi bien que les gloires les mieux établies. Traiter Gluck de *barbare*, Beethoven de *fou*, qualifier d'œuvre insipide le *Don Juan* de Mozart, siffler le *Barbier de Seville* de Rossini, déclarer que pour écrire le *Freischütz*, cette divine partition que nous admirons tous, *il suffisait de jeter son encrier sur le papier*; ce sont là autant de blasphèmes, de sacriléges auxquels a donné lieu cette fausse et maligne interprétation des mots *musique bruyante* et *savante*, *musicien harmoniste* et *savant* (1). Combien un jour porteront la peine des jugements qu'ils ont émis inconsidérément sur les talents les plus remarquables de notre époque, et seront aussi ridicules dans l'opinion de la postérité que l'est aujourd'hui à nos yeux le malencontreux critique qui osait parler de Mozart dans les termes suivants : « Le génie de Mozart ne paraît avoir influé en rien sur la musique dramatique ; il n'a point lutté contre les innovations qui tendaient à l'affaiblissement du

(1) On écrivait sur Gluck :

« Il est certain qu'a l'exception d'*Orphée*, M. Gluck dans ses autres compositions » semble avoir pris à tâche de bannir le chant du drame lyrique!... » (*La Harpe*, journal de politique et de littérature, 5 octobre 1777.) — « Le caractère distinctif de la » musique de M. Gluck serait donc dans une harmonie *escarpée* et *raboteuse*..., » dans les modulations *rompues* et *incohérentes* de ses airs, dans les traits *mutilés* » et *disparates* qui les composent..., dans la négligence *volontaire* ou *non* qu'il met » à choisir ses motifs, à suivre ses dessins, à donner de l'analogie et de la rondeur à » son chant... Le *bruit* de l'orchestre couvre le défaut de ses *modulations tudes-* » *ques*... En accompagnant son récitatif il n'a fait qu'imiter, *en charge*, le récitatif » de l'opéra italien... Ses chœurs ne sont *assurément* pas plus dramatiques que ceux » de Rameau... Les duos *tâchent* de ressembler aux duos dialogués et *mieux des-* » *sinés que les siens*, qu'il a entendu chanter en Italie. » (Essai sur les révolutions de la musique en France.)

Liberi, gran Dio, il popol tuo della pesta
Del signor Gluck ed anche dell'Alcesta.
(Proverbe italien.)

On écrivait sur Beethoven :

« Il est certain que M. Van Beethoven n'est pas assez difficile sur le choix des su- » jets qu'il traite, ni sur celui des idées qu'il associe...; il devrait être plus pur dans » son contrepoint et ne pas laisser sortir de sa plume tant de choses *arides* et *in-* » *grates*...; il devrait surtout n'offenser jamais les oreilles des vrais connaisseurs, » soit par du contre-point négligé, soit par une harmonie si recherchée qu'elle *sort des* » *limites* de la musique, et *n'est plus de la vraie science*, mais de la *savante igno-* » *rance*. »

(*Dictionn. de musique de l'Encyclopédie méth.*, article signé de Momigny.)

On disait de Mozart, vers 1803, en Italie :

« C'est un sauvage qui ne manque pas d'énergie : on peut trouver quelques paillettes » d'or dans le fumier d'Ennius ; s'il eût eu l'avantage de prendre des leçons de Zin- » garelli et de Paisiello, il aurait peut-être fait quelque chose. » A la représentation d'un de ses opéras, un certain Chevalier fit ce prétendu bon mot : « Gli accompagna- » menti tedeschi non sono guardie d'onore pel canto, ma gendarmi. » — En France, à la même époque, Mozart était pour Geoffroy et pour beaucoup d'autres le *grand faiseur de charivari*, *le grand faiseur de notes*.—Il n'y a pas longtemps qu'une célèbre cantatrice des *Bouffes* s'écriait à une répétition de *Don Juan : Non capisco niente a questo maledetta musico!*

Rossini, enfant de l'école italienne, a-t-il été plus heureux ?

« Rossini n'a pas échappé plus qu'un autre à de graves dissertations dans lesquelles » on prouvait qu'il n'a pas le génie dramatique... Tel qui le loue maintenant serait » bien fâché qu'on reproduisît les articles qu'il écrivit lors de l'apparition du *Barbier* » *de Séville*. » (Stendhal, *Vie de Rossini*.) — A Rome, où le *Barbier de Séville* fut composé, les sifflets poursuivirent Rossini jusqu'à son domicile. En France, on reprochait à ce maître l'harmonie surchargée de ses accompagnements, le fracas de son orchestre, son amour des effets bruyants, enfin l'abus qu'il faisait du fameux *crescendo*. Une caricature qui parut, le 20 octobre 1821, aux vitres des marchands d'estampes, était l'expression figurée de ce jugement ; elle portait pour titre : *Il signor Tambourossini* ou la *Nouvelle mélodie*.

Le condisciple de l'auteur du *Prophète*, Carl-Maria de Weber, eut pareillement à subir ces épreuves douloureuses :

« J'ai beaucoup souffert..., beaucoup combattu. » (Lettre de Weber à son frère, 2 décembre 1822.) « Je voudrais être tailleur, et que les gens me laissassent en repos. » *J'aurais un dimanche et je vivrais joyeux.* » (Autre lettre du même, février 1826.) « Aux deux premières représentations du *Freischütz*, le public parisien s'écria scandalisé : C'est fou! c'est extravagant! La presse, les musiciens, les professeurs, les compositeurs furent unanimes à décrier l'ouvrage.

Lorsqu'un homme de génie paraîtra dans le monde, dit Swift, vous le reconnaîtrez à cette marque, que tous les petits esprits se ligueront contre lui. Swift aurait pu ajouter que pour reconnaître un homme médiocre, il suffisait de voir avec quelle facilité on lui laisse faire son chemin. Frappés de cette vérité, les gens supérieurs qui cherchaient à s'expliquer l'opposition que rencontrait Mozart en Italie, firent ce raisonnement : « Puis- » que le nom de Mozart excite tant de haine, puisqu'on met tant d'acharnement à prou- » ver qu'il est médiocre, puisque nous lui voyons prodiguer les injures qu'on n'a ja- » mais adressées aux *Nicolini* et aux *Puccita* (les plus faibles compositeurs de l'épo- » que), il serait bien possible que cette étranger eût un coin de génie. »

» chant et de l'expression, contre cette multiplication d'instruments » dont l'objet était de flatter l'oreille aux dépens de l'esprit et du sen- » timent. *Il a suivi la décadence sans faire aucun effort pour l'arrê- » ter*; les opéras sérieux et comiques ne s'éloignent pas de la routine » ordinaire.

» Je ne vois point que le puissant et divin génie de Mozart, que ce » dieu de la musique, descendu sur la terre pour opérer des miracles » en faveur de cet art, se soit opposé aux abus qu'on y introdui- » sait de toutes parts; qu'il ait combattu pour défendre le domaine » de la mélodie contre la rébellion ouverte de l'harmonie, qui, de » compagne et de suivante qu'elle était, se déclarait dame et mai- » tresse. Dans les compositions de Mozart, en général, il ne faut cher- » cher ni esprit, ni naturel, ni vérité d'imitation : ses chants sont de » pure imitation et ses fantaisies ne sont pas toujours agréables, *à » beaucoup près.*

» Le divin Mozart, s'il s'est montré grand musicien en mettant des » notes sur les plaisanteries de *Figaro*, n'a pas du moins fait preuve » de sens et de goût. Il est probable que Mozart n'entendait pas bien » cette farce, qu'il n'en saisissait pas l'esprit. L'œuvre musicale de » Mozart procure tout au plus trois quarts d'heure d'amusement sur » plus de deux heures d'ennui.

» Mozart a été sans doute un homme *profond dans l'harmonie*, un » *compositeur très-distingué.* » — *Journal de l'Empire* du 22 mai 1813.

Eh bien! que l'auteur du *Prophète* soit au même titre que Gluck, Mozart, Beethoven, Weber ou Rossini, un homme *profond dans l'harmonie*, un compositeur *très-distingué*, un musicien *très-savant* même, c'est ce que nous accorderons sans difficulté aux personnes assez maladroites pour changer la valeur de ces termes et y voir autre chose qu'un éloge. Je conçois que la musique de Meyerbeer, par ses qualités même, froisse les habitudes de certaines oreilles accoutumées au régime fade des sons à l'eau de rose. Comment pourrait-elle se mettre d'accord avec ces oreilles-là? Elle n'a pas ces tournures toutes faites et dès *longtemps préparées*, ces éternelles formules de cadence où la mélodie la plus neuve vient expirer dans la plus banale des terminaisons; ces traits surannés, ces dessins prétentieux qui minaudent et semblent dire : *admirez-moi, voyez comme je suis gentil!* Elle n'a pas ces houppettes, ces marabouts, ces volants, ces falbalas dont la musique italienne de bas étage se pare pour faire la grande dame; elle n'a pas non plus ces petits riens ajoutés à d'autres petits riens avec les retours prévus et les *rosalies* papillonnantes qui voltigent sur le fond harmonique comme les nœuds de ruban sur le corsage des bergères de Watteau; elle demeure, en un mot, presque complétement étrangère à cet art que j'appellerai volontiers *l'art de friser la perruque*, lequel consiste à se donner des grâces d'emprunt qui ne sont que des rides précoces. Si l'on y réfléchit, on verra que les contemporains ne saisissent pas toujours d'une œuvre le côté qui en demeure éternellement vrai, éternellement beau, mais plutôt celui qui, n'ayant qu'une valeur de convention, subit les ravages du temps et passe bientôt de mode. L'originalité, hostile aux formules traditionnelles, ne peut réunir tous les suffrages. Comme elle est un pas fait en avant, une révélation de ce qui va réaliser un progrès nouveau dans l'art, elle rompt d'ordinaire avec le passé, se brouille quelquefois avec le présent et ne s'allie bien qu'avec l'avenir. Plus vous avez d'originalité, moins vous avez de chance d'être compris. Il est d'ailleurs très-imprudent de chercher à l'être trop tôt.

L'expérience a prouvé que les réputations les plus solides sont celles qui mettent le plus de temps à éclore. Meyerbeer a donc parfaitement servi les intérêts de sa gloire future en se refusant de plus en plus aux concessions avilissantes que les artistes ambitieux de succès faciles et lucratifs n'hésitent point à faire au goût du jour. Le *Prophète*, à cet égard, le montre animé d'une volonté plus ferme encore de suivre désormais cette ligne avec courage, et d'admettre résolument toutes les sévérités du grand style dramatique. S'il m'était donné de comparer ici cette dernière partition avec ses deux ainées, *Robert* et *les Huguenots*, je prouverais sans peine que l'auteur s'est rapproché davantage cette fois de l'unité de style qui constitue la véritable originalité. L'étude comparative des trois magnifiques opéras dont Meyerbeer a enrichi notre répertoire ne pouvant nous occuper aujourd'hui, nous y consacrerons un ouvrage spécial. Là nous rechercherons comment doit être appréciée l'action que ces œuvres remarquables ont exercée sur les destinées de l'art en France, eu égard aux productions des autres écoles modernes et des autres maîtres contemporains, tels que Rossini, Spontini, Halévy et Auber.

GEORGES KASTNER.

THÉATRE ITALIEN.

Représentation et concert au bénéfice des artistes de l'orchestre, et quelques autres auditions musicales.

Il y a deux ans que les virtuoses étrangers et nationaux, se croyant obligés de faire de l'aristocratie dans leur art, donnaient des concerts à dix et quinze francs le billet. Ce solennités vaniteuses attiraient fort peu de monde, quand les événements politiques vinrent changer tout cela et donner des leçons d'ordre et de modestie à chacun. C'étaient les pianistes surtout qui avaient cru devoir élever à des prix fastueux l'audition de leurs œuvres. La plupart ont été essayer ce mode de perception en Angleterre, où l'on juge toujours un peu du mérite d'un artiste en raison du prix élevé qu'il en coûte pour l'entendre.

Les temps sont bien changés. Nous n'avons pas moins d'auditions musicales qu'autrefois, mais elles sont à bien meilleur marché. On en donne même à domicile dans la plupart des maisons de Paris et pour rien, ou pour la monnaie courante des applaudissements de complaisance.

On dirait que le violon profite de la liberté du régime républicain pour reprendre son titre de roi des instruments. Il nous surgit des violonistes de tous côtés et de tous pays. Cuvillon, après une longue disparition du corps des solistes, s'est fait entendre avec succès dans une des séances de la *Société des concerts*; Maurin y doit bientôt jouer un solo. Son talent chaleureux et pur y sera sans doute apprécié et justement applaudi. Alard, le chef de la jeune école française du violon, exécutera aussi, dans un des concerts du Conservatoire, une œuvre symphonique à laquelle il prêtera la voix passionnée, éloquente de son violon, comme il dira, de son style correct et classique, les œuvres de nos grands maîtres en musique de chambre, dans la petite salle du Conservatoire, les dimanches que la *Société des concerts* laisse libres. Et, à propos de style pur, correct, classique, nous dirons que le chef de l'école du violon en Belgique, de Bériot, est en ce moment à Paris. S'il ne vient point affronter la célébrité qu'il a fatiguée à le suivre dans ses pérégrinations à travers le monde musical, les sociétés intimes dans lesquelles il se fera entendre seront heureuses de ces auditions.

— Le concert donné dans la salle Sax, dimanche dernier, par M. Ropicquet, l'imitateur de Paganini dans les fêtes données à l'Opéra il y a quelques années doit être mentionné. S'il n'est pas le menechme complet du grand violoniste italien, au talent excentrique, exceptionnel, il se distingue par une grande liberté d'archet et par un style élégant et facile. C'est ce qu'il a montré dans une grande fantaisie de sa composition intitulée : *Souvenirs de Florence*; et les quelques romances de sa composition aussi qu'il a fait dire, prouvent qu'il a de la mélodie dans la tête comme il en a dans les doigts et dans son archet.

Levasseur a dit, dans cette séance, l'air *Pif! pouf! paf!* des *Huguenots*; Poultier, la romance de *Dom Sébastien*, et Sainte-Foy, de l'Opéra-Comique, des chansonnettes. Ces trois voix si différentes, si impressionnantes en genres si divers, n'ont pas peu contribué, avec un flûtiste ayant nom Demersemann, un timbalier qui s'appelle

Cailloué et chante fort bien la romance, et Mlle Duez, qui la dit très bien aussi, à la variété et au charme de ce concert.

— Une de ces soirées dans lesquelles se déployent toutes les splendeurs artistiques, a été donnée la semaine dernière par M. Erard, dans ses salons. Le but de cette brillante réunion de jolies femmes et de virtuoses était de faire entendre à l'élite artistique de Paris un jeune Allemand, M. Joachim, violoniste au jeu large et puissant, qui possède on ne peut mieux le style rétrospectif des grands maîtres. Dire qu'il joue avec clarté, sans confusion, sans écorcher la corde, en rendant perceptible pour les oreilles exercées à ce genre de musique, chaque note, chaque entrée du sujet et chaque *stretto* d'une fugue à deux, trois et même quatre parties, pour un violon seul, par Sébastien Bach, c'est annoncer un talent sérieux, consciencieux, comme il nous en vient souvent de l'harmonieuse Germanie. Du reste, les vrais amateurs vont bientôt être à même de juger ce jeune artiste au style sévère et pur, car il va se faire entendre en public au premier concert donné par la nouvelle Société philharmonique, qui doit donner sa première séance dans la salle Sainte-Cécile, le mardi 19 février. Après le trio en *si* bémol majeur de Bethowen, exécuté par MM. Rosenhain, Joachim et Cossmann avec une profonde et poétique intelligence du maître; le dernier a dit d'une manière expressive sur le violoncelle une de ces mélodies de Schubert destinées à faire rêver d'amour, de tristesse ou de religion les générations futures. Rosenhain, qui s'est mis dans la tête de nous tenir lieu d'Hallé pour nous interpréter la musique de Beethoven, et qui remplit au mieux la mission qu'il s'est donnée, a fait une excursion dans son propre domaine, en nous disant quelques pensées de lui, qui ont été goûtées avec le plus vif plaisir par l'auditoire distingué qui l'écoutait. Il a dit sa jolie étude intitulée : *la Danse des sylphes*. Cette suave rêverie, cette chorégraphie nocturne et fantastique, cette mélodie capricieuse et toute pleine de poésie, semblait, au reste, acquérir un charme de plus de l'instrument aux sons si purs, chargé de transmettre aux auditeurs ce charmant poème musical, qui semble une pensée de Goethe, de Schiller ou de Byron. Eh bien! d'autres sylphes aussi légers, aussi vaporeux, aussi poétiques, nous sont apparus de nouveau par l'évocation de Godefroid, le harpiste sans pair, qui était là, et qui bientôt aussi se fera probablement entendre en public. De même qu'il évoque des êtres surnaturels, des esprits de l'air, des êtres surhumains, de même il ressuscite, il galvanise la harpe, cet instrument beau de forme, aérien de sons, que l'Ecriture sainte et la riante mythologie ont en quelque sorte divinisé; que le patriotisme de l'Irlande a pris pour étendard, et sur lequel elle chante, elle déplore les malheurs, les souffrances de la patrie opprimée. C'est assez d'Erard et de Godefroid pour redonner vie et force et voix, au grand concile musical qui se tient en Europe, à cet instrument d'un si bel effet dans l'orchestre, quand il dialogue avec le violoncelle ou le cor, lorsqu'il accompagne la voix ou qu'il parle seul.

— La représentation au bénéfice des artistes de l'orchestre a eu lieu lundi passé au théâtre italien. Entre le premier et le second acte d'*Il Barbiere*, toujours délicieusement chanté et même joué par Lablache, Ronconi et Mlle Angri, il est intervenu, à la manière italienne, un pas de deux, dansé par Mlle Fuoco et Mérante, et trois morceaux de violon exécutés par M. Apollinaire Kontski. Tous les madrigaux que nous pourrions trouver, toutes les pointes que nous pourrions aiguiser s'émousseraient devant celles de Mlle Fuoco. Les pointes de cette charmante danseuse, c'est la grâce unie à la vigueur, la force à la délicatesse, la vivacité à l'abandon, le caprice à la correction classique : voilà ce que nous croyons devoir en dire.

Et maintenant, pour en revenir à la question des violonistes, qui nous est plus familière que celle de la chorégraphie, nous dirons que le jeune Kontski, entré dans le monde musical comme enfant prodige, est passé, ce qui vaut mieux, à l'état d'artiste d'un talent réel, sérieux et remarquable. S'il n'est pas un Apollon, comme son prénom, mis ainsi abréviativement sur l'affiche : Ap. de Kontski, aurait pu le faire croire, Apollinaire de Kontski n'en est pas moins un violoniste très distingué, et qui a su se faire aux manières individuelles de plusieurs parties du grand talent de son illustre maître Paganini. S'il affecte un peu de se présenter devant le public comme lui; si son intonation, comme celle du grand virtuose italien, qui ne dédaignait pas absolument le charlatanisme, est plus caressante que retentissante; si son trille est plus fin que brillant; s'il n'a pas enfin la grande manière de nos maîtres français qui ont jeté un vif éclat dans l'Europe musicale, il faut reconnaître, après avoir payé ce juste tribut à la critique impartiale, qu'il joue du violon d'une justesse imperturbable, que son intonation vient du cœur, que son archet est leste et brillant, ce qui ne l'empêche pas de le bien tenir attaché à la corde quand il veut impressionner son auditeur par la mélodie. Ses doubles octaves sont irréprochables pour la justesse; son *pizzicato* du premier doigt de la main droite, mêlé aux sons harmoniques, conquête de l'art moderne de jouer du violon, sont faits par le jeune artiste avec la plus grande netteté, et donnent un mouvement pittoresque et beaucoup de richesse à son exécution; et tous ces moyens mécaniques de doigté et d'archet se colorent d'une chaleur contenue qui gagnerait peut être plus de suffrages dans l'auditoire si elle était plus apparente, si elle se manifestait par une mimique permise aux virtuoses comme traduction de ce qu'ils éprouvent. Quoi qu'il en soit, il y a en lui chaleur, sensibilité, verve et poésie de mélodie douloureuse, et il fait passer tous ces sentiments dans l'âme de son auditeur. Dans l'exécution de sa grande fantaisie sur les motifs d'*I Puritani*, de Bellini, il nous a montré cette sensibilité exubérante qui a rappelé le chanteur Rubini; dans la *Cascade*, caprice pour le violon, il nous a fait de la musique imitative, et d'une originalité peut-être un peu trop uniforme; enfin, il est venu nous chanter sur un violon monocorde le fameux air de *Robert le Diable* : *Grâce, grâce pour toi!* Chanter est le mot, car c'est l'air de Meyerbeer comme le disent nos plus célèbres cantatrices avec âme, avec passion.

La volute du violon, enveloppée d'un crêpe noir, semblait porter le deuil des autres cordes, réduites à néant; mais ce voile et la touche prolongée ne sont là que pour cacher les compagnes du *sol* et lui servir d'écho, placées qu'elles sont sous la touche. Ce mécanisme acoustique donne à la corde filée, *sol*, une sonorité mélancolique et mystérieuse, un son triste de cor anglais enfin, qui convient on ne peut mieux à la belle mélodie en question, que le jeune virtuose dit sans altérer, sans varier en aucune façon le texte, et il la chante sur son instrument, nous le répétons, d'une façon dramatique, et tout empreinte de sensibilité.

Les habitués du lieu, les *dilettanti*, ont eu l'air de comprendre ce genre de musique, et ont applaudi Kontski du geste et de la voix.

HENRI BLANCHARD.

SOCIÉTÉ DES CONCERTS.

DEUXIÈME SÉANCE.

UNION MUSICALE.

PREMIER CONCERT.

Il n'y a plus à douter encore et le fait ne souffre point de réplique. Le goût de la musique classique et forte a pris à Paris un tel essor, que deux associations considérables peuvent trouver parallèlement et à jour fixe un public périodique d'abonnés et d'amateurs. Bien plus, une troisième société lance déjà son programme avec de notables chances de succès sous le puissant patronage du nom de Berlioz. Evidemment, l'intelligence de l'art sérieux, naguère encore rare privilége d'un petit nombre, s'est étendue, propagée, démocratisée pour parler le langage nouveau. Loin de nous le préjugé de quelques esprits chagrins qui accueillent avec un dédain systématique ces manifestations multipliées de l'expansion du sens musical. Nous croyons, nous, qu'il y a tout bénéfice pour l'art à cette abondance de solennités, qui ten-

dront nécessairement à perfectionner de plus en plus l'éducation de l'oreille. Puis, n'est-ce pas de la concurrence que naît l'émulation? De l'émulation, le redoublement de zèle, l'aspiration au mieux, le progrès? Les efforts assidus d'un rival tiennent en éveil et obligent à se maintenir à la hauteur qu'on a su atteindre. Du reste, le public, la critique, l'histoire, ne s'y tromperont point. Tout en rendant pleine et entière justice à de jeunes sociétés, dignes de vifs encouragements, personne n'oubliera que la Société des concerts a pour elle et gardera sans nul doute les titres d'une supériorité incontestable, non seulement par une honorable priorité de date, par les glorieux souvenirs d'un long passé, par le mérite qui revient de droit à toute initiative, à toute pensée première, mais encore par la beauté traditionnelle de son exécution instrumentale, brillant modèle que toute autre réunion d'artistes devra se proposer, mais qu'elle surpassera difficilement.

C'est là ce que semble avoir voulu reconnaître l'*Union musicale*, cette fille aînée de la Société des concerts, en introduisant dans le premier programme de la saison l'ouverture de *Coriolan*, tant de fois applaudie rue Bergère. Cette œuvre capitale a révélé d'excellentes qualités dans l'orchestre, qui a de l'habileté, de l'intelligence, de l'ardeur juvénile. Une grande part du mérite de l'ensemble doit être attribuée au chef d'orchestre, à M. Seghers, qui s'est posé convenablement dans l'opinion. Sous sa direction, à laquelle nous ne reprocherons qu'un luxe inutile de gestes, la huitième symphonie de Mozart a bien marché. Quel dommage que les couleurs mélodiques des deux derniers morceaux aient un peu perdu de leur fraîcheur, et que certaines formules, certains traits paraissent maintenant vieillis! Hors cela il est impossible d'imaginer une facture plus élégamment savante, une adresse de combinaisons scientifiques plus heureuse que dans le finale. Le programme, qui débutait par cette production essentiellement classique, se terminait par l'ouverture du *Carnaval romain*, de Berlioz, composition toute romantique, comme on sait, création pittoresque, étincelante d'imagination, du ton le plus chaud et le plus animé. C'est une profession de foi que ce programme électique. L'Union musicale veut puiser dans toutes les écoles et toutes les époques; elle procède par voie de conciliation et en cela nous lui donnons notre approbation entière. Rien de mieux que d'associer le présent au passé, Beethoven et Gluck à Berlioz, Mozart et Grétry à Reber. De Grétry, on a chanté la suave cantilère de *Zémire et Azor*, *Du moment qu'on aime*, où Ponchard a victorieusement soutenu encore une fois cette thèse singulière, que pour chanter et se faire applaudir on n'a besoin que de goût, de méthode et pas du tout de voix. De Reber, on a dit un *Chœur de pêcheurs*, qui n'a pas laissé de traces profondes. Ce morceau manque de nouveauté, de couleur; il ressemble, on ne sait trop pourquoi, à un chœur de chasse.

Mais à ce mot de chasse, nos souvenirs se réveillent, s'animent. Ils nous transportent à la Société des concerts, dont la deuxième séance a fini par la *Chasse du jeune Henri*, chasse bien véritable celle-là, chasse incomparable, sans rivale, à désespérer ou à ravir les adorateurs de la musique imitative. Pas moyen de rendre avec plus d'ensemble et de perfection cette page magnifique. Nous dirions que l'orchestre s'y est surpassé, si nous n'étions réduits à user de la même locution à propos de la symphonie en *ut* mineur de Beethoven et des fragments du quatuor d'Haydn, interprétés par tous les instrument à cordes réunis.

L'andante en *la* de ce quatuor est une chose exquise. Les premiers violons y rivalisent d'élégance, de finesse, de grâce. La partie fuguée du petit finale en *ré* est toujours en possession de faire ouvrir au public de grands yeux admiratifs et de le mettre en belle humeur quand il voit cette légion d'archets voler à tire d'aile, s'appeler, se répondre, se poursuivre, et cela avec une légèreté, une dextérité, une vélocité qui sont surtout à la gloire de la contre-basse. Cette curiosité était précédée d'un chœur *de Bienheureux* extrait de la troisième partie du *Jugement dernier*, de Schneider (*das Weltgericht*), oratorio estimé en Allemagne. Ce morceau, d'une sonorité douce, paisible, un peu effacée, a paru presque terne et morne. L'assemblée lui a fait un accueil assez froid. C'est le sort de tout fragment dont on ne sait ni d'où il vient, ni à quoi il se rattache, ni même ce qu'il veut dire; car, il faut bien l'avouer, la masse des choristes prononçait de telle sorte, si cela peut s'appeler prononcer, qu'il y avait impossibilité absolue de distinguer non-seulement le sens général du texte, mais la nature des mots détachés. Était-ce de l'allemand, du français ou du latin? Personne n'a osé résoudre la question, *et adhuc sub judice lis est*. Parlez-nous en revanche de la franche et nette prononciation de Mlle Meyer et de M. Battaille. Voilà qui est articuler. Mais, pour dire vrai, nous aimons mieux les entendre déclamer à l'Opéra-Comique, où le dialogue est à sa place, qu'au concert du Conservatoire, où il n'a que faire. L'étrange idée, en effet, que d'aller choisir dans le *Fidelio* de Beethoven, arrangé en drame lyrique français, une scène mélodramatique, où la parole alterne avec la symphonie, ni plus ni moins qu'au Théâtre-Historique, à la Porte-Saint-Martin ou à l'Ambigu! N'est-il pas visible que ce dialogue, entrecoupé d'orchestre (et quel style de dialogue!), exige, pour être accepté et ne pas tomber dans le burlesque, tout l'appareil de la mise en scène, le décor, le costume, la pantomime? Cela saute aux yeux et explique parfaitement pourquoi les fragments de *Fidelio*, en dépit de leur valeur intrinsèque, ont été reçus avec indifférence. D'ailleurs, il est bon de le dire, s'il est une musique qui ait indispensablement besoin du secours de la scène, et qui ne se puisse passer en aucune façon de l'auxiliaire théâtral, c'est bien certainement la musique de *Fidelio*, où Beethoven s'est beaucoup moins proposé de charmer l'oreille par les séductions de la mélodie et de l'art en lui-même, que de poursuivre son idéal dramatique, qui devait résulter, dans sa pensée, du concours forcé de l'action scénique et de la mélopée vocale, subordonnée aux effets pittoresques et poétiques de la symphonie orchestrale. Le mot de Grétry trouve ici sa véritable place. C'est dans l'orchestre que Beethoven a mis la statue, tandis qu'il a établi le piédestal sur la scène. Voilà pourquoi cette musique, qui a de la portée au théâtre, doit perdre au concert les trois quarts de sa valeur. Sous ce rapport, l'école allemande est une mine bien moins féconde que les anciennes écoles italiennes. Dans ces partitions trop oubliées aujourd'hui on pourrait puiser largement et avec succès. La voix y est traitée comme voix et pas du tout comme simple partie instrumentale. L'observation n'est pas nouvelle, nous le savons; mais les vieilles vérités ne sont-elles pas toujours les meilleures?

MAURICE BOURGES.

SOCIÉTÉ DES AMIS DE L'ENFANCE.

Cette Société, qui devrait se composer de l'univers entier, tenait, hier samedi, ses assises dans la grande salle du Conservatoire. M. Auber, le directeur, avait généreusement donné ses meilleurs élèves pour la représentation d'un opéra-comique en deux actes, production inédite de M. Emilien Pacini pour les paroles, et de M. Wilfrid d'Indy pour la musique. M. Edouard Rodrigues s'était chargé de conduire l'orchestre, où il n'y avait que des artistes de l'Opéra. Vous voyez que c'était une charité parfaitement ordonnée, puisqu'elle avait commencé par elle-même en assurant son plaisir.

L'opéra-comique, intitulé les *Deux Princesses*, est bâti sur une donnée amusante, sur une erreur qui fait prendre la fameuse Camargo pour une princesse allemande et réciproquement. Pour accommoder cette intrigue aux proportions d'un vrai théâtre, il faudrait la resserrer en un acte, ce qui serait la chose la plus aisée du monde.

La partition aussi gagnerait beaucoup à être émondée d'une luxuriance excessive, et il resterait quelque chose de très-joli, de très-remarquable, un charmant début de compositeur, annonçant des idées, de la verve, de l'avenir.

Presque tous les morceaux de la partition de M. Wilfrid d'Indy ont de la valeur, depuis l'ouverture jusqu'au morceau final.

Le quatuor qui termine le premier acte est particulièrement fait de main de maître. Le duo qui ouvre le second acte est délicieux, et les couplets du brigadier méritent l'honneur du *bis*, que du reste ils ont obtenu. Il y a aussi des choses charmantes dans le premier acte, quoiqu'en général la disposition musicale en soit singulière et qu'on y trouve, par exemple, un air succédant à un air, un duo pour deux barytons et un autre duo pour deux sopranos. On y trouve aussi un air qui doit être impitoyablement sacrifié à la mémoire de Paër et du grand morceau de son *Maître de chapelle*.

Moyennant cette coupure et quelques autres encore, la partition des *Deux Princesses* ferait très bonne figure à l'Opéra-Comique. On pourrait même l'y transporter avec le personnel du Conservatoire, Mlle Douvry, Mlle Lemaire, Meillet, Ribes et Sujol (quand il ne sera plus enrhumé); car tous ces élèves, dont plusieurs sont lauréats, ont joué en artistes consommés et chanté comme des musiciens *di primo sfera*. A la fin de la pièce, les fleurs ont plu de tous les côtés; et le public en masse a voulu revoir les chanteurs, accompagnés des auteurs et de Moreau-Sainti, qui avait habilement dirigé la mise en scène.

Une seconde édition de cette matinée sera donnée mercredi prochain, au profit de ceux qui n'ont pu se procurer des billets pour la première.

Une cantate avec chœurs, paroles de M. Emile Deschamps, musique de M. Jules d'Aoust, ouvrait la séance, que M. Chandesaigues a close en chantant spirituellement des chansonnettes très spirituelles, applaudies avec fureur et avec justice, deux choses qui paraissent inconciliables et qui se concilient pourtant quelquefois.

CORRESPONDANCE.

Marseille, 28 janvier.

Première représentation du PROPHÈTE.

Dès cinq heures du soir la place du Grand Théâtre et le péristyle étaient couverts par la foule des appelés; une heure plus tard le temple de l'harmonie s'ouvrait pour les élus.

Le spectacle a commencé à sept heures; il est inutile de dire que la salle offrait un aspect inaccoutumé; parterre, loges, galeries, regorgeaient de spectateurs, l'impatience était au comble.

Mais cette impatience a été bientôt satisfaite, car dès les premiers morceaux du chef-d'œuvre de Meyerbeer, les applaudissements se sont fait entendre pour ne cesser qu'à la chute du rideau. Le chœur d'introduction a ravi l'auditoire par la fraîcheur et la suavité de ses mélodies; celui de la *Révolte* l'a électrisé. Le public a également accueilli tantôt avec chaleur, tantôt avec enthousiasme les couplets de Berthe, la romance de Jean, le *Songe*, puis les couplets de Zacharie, tous les airs de danse, le finale du troisième acte, et enfin les quatrième et cinquième actes, où se révèlent les plus grandes beautés.

C'est donc une chose bien convenue: à partir de ce jour le *Prophète* est aussi bien établi à Marseille que *Robert-le-Diable* et les *Huguenots*.

Félicitons-en d'abord les chanteurs, qui ont mis tant de zèle à interpréter le dernier chef-d'œuvre du grand maître, et qui tous se sont tirés avec honneur d'une tâche qui n'était pas sans péril.

Mathieu a soutenu jusqu'au bout avec fermeté le poids d'un rôle immense. Mme Steiner-Beaucé, talent chaleureux et communicatif, a ému plus d'une fois l'auditoire dans les scènes éminemment pathétiques dont le *Prophète* abonde. Il serait difficile de composer avec plus d'énergie et de talent vocal le rôle complexe de Berthe que ne l'a fait Mme Didot. De son côté, M. Didot a fait de Zacharie un rôle très-important et plein de relief. Que pourrions-nous dire de plus à la louange de cet artiste? Vial était fort bien placé dans Oberthal, et Martin, qui s'était chargé volontairement du rôle de Jonas, a rehaussé de sa belle voix plusieurs morceaux d'ensemble qui, sans un pareil appui, eussent peut-être manqué leur effet.

Les difficultés à vaincre par les masses vocales et instrumentales étaient fort nombreuses. Aussi accomplirons-nous un acte de justice en donnant à MM. les choristes et à MM. les musiciens de l'orchestre, leur chef en tête, les éloges qui leur sont légitimement dus.

Mentionnons aussi les pas de danse qui ont valu d'unanimes applaudissements à Mlles Néodot, Dieudonné et Madeline, secondées par M. Mége.

Quant à la mise en scène, elle est de tout point resplendissante. Rien de mesquin ne s'y montre; tout y est neuf, coquet, brillant. Honneur à M. Pellegrini il a fait largement et somptueusement les choses: les décors nouveaux, au nombre de huit, ont produit la plus vive impression sur l'assemblée, peu faite à ces sortes d'aubaines. Celui de la cathédrale surtout est grandiose et d'un effet de perspective tout nouveau. Seulement il est à désirer que ces décors admirables soient un peu plus éclairés aux représentations prochaines. Ceci s'adresse particulièrement à M. Clérisseau, qui a si bien mérité du public par l'intelligence dont il a fait preuve.

N'oublions pas non plus M. Roize, qui, lui aussi, peut revendiquer sa part d'éloges pour la partie des costumes. La coupe et l'exactitude en sont irréprochables.

Voilà ce que nous avions à dire pour aujourd'hui. Entrer dans l'analyse de l'ouvrage après une seule audition, nous eût été impossible. Le *Prophète* est une œuvre immense qui mérite une attention sérieuse; à l'égal de *Robert-le-Diable* et des *Huguenots*, l'auteur y a prodigué les trésors de son savoir et son génie, et ce n'est pas du premier coup, on le sait par expérience, que l'esprit, même le plus exercé, pourrait entrer dans l'intelligence d'une œuvre aussi colossale.

Il ne manquait qu'une seule chose à la représentation du *Prophète*, c'était la présence de Meyerbeer, qui, disait-on, devait arriver à Marseille dans la dernière semaine de janvier. Toutefois, si quelque chose peut nous dédommager de n'avoir pu exprimer de vive voix à l'illustre maître nos sentiments d'admiration et de reconnaissance, c'est de lui apprendre que son œuvre a été représentée à Marseille d'une manière digne de lui.

REVUE MUSICALE DE LONDRES.

30 janvier.

Débuts de Mlle E. Danhauser. — La saison des concerts. — Les opéras italiens.

Ouvert depuis trois semaines, voici le troisième ouvrage que donne le Théâtre-Français; n'est-ce pas aller bien vite? Ce besoin de nouveautés se conçoit d'ailleurs; le public qui fréquente ce théâtre étant presque toujours le même, et l'Opéra-Comique ne devant jouer que pendant trois mois, le directeur est obligé de varier les plaisirs de ses abonnés. Mais la besogne est dure, surtout pour les choristes et les artistes de l'orchestre.

Après le *Val d'Andorre*, *Zampa* et le *Cuïd*. Dans *Zampa*, Chollet a beaucoup contribué au succès de l'ouvrage, qui, malgré le peu d'intérêt qu'offre le poëme, a constamment captivé l'attention du public par la variété de la musique. Chollet a été parfait dans le rôle principal, écrit pour lui en 1831. Il y a dix-neuf ans de cela, et l'excellent artiste n'a subi aucune des atteintes du temps, généralement aussi impitoyable pour les belles voix que pour les beaux visages.

Mlle Charton, très-aimée du public, a eu sa part d'applaudissements aussi bien dans *Zampa* que dans le *Cuïd*, qui a été joué avant-hier avec un succès complet. Ce charmant ouvrage a fourni à M. Mitchell l'occasion de produire une de ses nouvelles pensionnaires très-jeune, mais pleine d'avenir. Mlle Esther Danhauser a fait son début dans le rôle de Fathma. C'est un bien petit rôle; mais il n'en faut pas plus pour montrer du talent, et Mlle Danhauser a fait sensation par le goût délicat, la grâce et la gentillesse qu'elle a su déployer dans sa délicieuse romance et dans son duo avec le tambour major. Cette jeune cantatrice, douée d'une voix rare, timbrée, puissante et flexible à la fois, est une excellente acquisition pour M. Mitchell, qui ne pourra mieux faire que de la présenter souvent au public.

Pourquoi M. Mitchell ne donnerait-il pas l'*Eclair*? Il y aurait là moyen de faire débuter avantageusement aussi la sœur aînée de Mlle Danhauser, qui, nous nous le rappelons, a excité un vif intérêt à l'un des concours du Conservatoire. Sa voix, qui ne peut qu'avoir gagné depuis, se distinguait dès lors par son étendue et sa sonorité. On la dit en outre excellente actrice. Voilà donc bien des garanties de succès.

La saison des concerts n'est pas encore commencée. A part les concerts du mercredi, où Ernst et Thalberg jouent toujours avec le même succès, il n'y a guère de réunions musicales.

Les deux grandes sociétés d'harmonie sacrées donnent, comme d'habitude, des oratorios, et M. Alexandre Billet, l'excellent pianiste, a réuni bon nombre d'amateurs de musique de chambre dans le *Beethoven-Salon*. Il y a joué avec un talent remarquable des trios de Beethoven, de Mendelssohn; des sonates et des études de sa composition, qui ont confirmé la réputation dont il jouit sur le continent.

On ne parle pas encore des théâtres italiens. L'année passée, à pareille épo-

que, c'était la question du jour. On se demandait si Jenny Lind chanterait encore la *Sommambule* et la *Fille du Régiment*; si Grisi et Mario charmeraient encore la vue et les oreilles des dilettanti? Cette année, silence complet. On dirait que les deux directions préparent de grandes surprises au public, et que le public, par une discrétion délicate, ne veut pas lever le voile qui cache ces mystères. Enfin, d'ici à un mois la question sera vidée, et je vous tiendrai au fait de la solution.

H. P.

GRANDE SOCIÉTÉ PHILHARMONIQUE DE PARIS.

La ville de Paris manquait d'une de ces grandes sociétés musicales telles que nous en opposent les principales capitales de l'Europe, Londres, Vienne, Bruxelles, Saint-Pétersbourg. Cette importante institution vient d'être fondée. Un nombre considérable d'artistes de mérite, sans force à cause de leur isolement, existent à Paris. M. Berlioz a eu la pensée de les réunir et de les associer dans une œuvre commune, l'initiation du public aux principales compositions de toutes les époques sans exception aucune.

Indépendamment de ces belles œuvres instrumentales et chorales, la Société fera successivement entendre les premiers sujets des théâtres lyriques et les virtuoses les plus célèbres de la France et de l'étranger. Elle est assurée dès aujourd'hui que nul ne lui refusera son concours.

Un chef d'orchestre tel que M. Berlioz, dont le nom seul est l'éloge, un excellent orchestre de 100 instrumentistes pleins de zèle et d'ardeur, un chœur de 120 voix, élite des théâtres et des chapelles de Paris, sous l'habile direction de M. Dietsch, chef de chant de l'Opéra, le concours de tous les virtuoses et compositeurs dont s'honore l'art musical en Europe, tels sont les solides fondements sur lesquels se base la nouvelle institution.

Les concerts de la Société philharmonique auront lieu une fois par mois seulement, à huit heures du soir, dans la salle Sainte-Cécile, rue de la Chaussée-d'Antin, 49 bis.

Le 1er est fixé au mardi 19 février. — Le 2e, au mardi 19 mars. — Le 3e (concert spirituel), par exception, au Samedi-Saint 30 mars. — Le 4e, au mardi 16 avril.

Prix des places : Stalles d'orchestre, stalles de parquet, stalles d'amphithéâtre, 6 fr. Par abonnement pour quatre concerts, 5 fr.; galeries, 3 fr.

On trouve des billets d'avance: chez MM. Brandus et Cie, éditeurs de musique, rue Richelieu, 87; et à la salle Sainte-Cécile, rue de la Chaussée-d'Antin, 49 bis. Mais pour les abonnements on devra s'adresser à MM. Brandus et Cie seulement.

La Société est placée sous le patronage de : MM. Spontini, Halévy, Adam, membres de l'Institut; Meyerbeer, Liszt, Niedermeyer, Félicien David, Thomas. —Mesdames la princesse Alexandre Czartoriska, la princesse de Chimay, la comtesse Poniatowska, la duchesse de Rauzan. — MM. le prince Joseph Poniatowski, Armand Bertin, le marquis Saupieri, le baron Taylor, le comte de Gasparin, le comte de Castellane, Laurentie.

Signé: les membres du comité, Massart, Becquié, Morel, Seligmann, Cadaux, Léon Kreutzer, Hersant, Grard, Dauger, Gousson, Georget, Cajani.

PROGRAMME DU PREMIER CONCERT.

(19 février à 8 heures du soir.)

1° Ouverture de *Léonore* (1re version) de Beethoven.

2° Les deux premières parties de la *Damnation de Faust*, de M. Berlioz.
1re Partie : Pastorale, Ronde de Paysans, Marche hongroise.
2e Partie : Monologue de Faust, Hymne de la *Fête de Pâques*, Scène de la *Cave de Leipzig*, Air de *Méphistophélès*, Chœur et Ballet des *Sylphes*, Double chœur d'*Etudiants* et de *Soldats*. Les solos seront chantés par MM. Roger et Levasseur.

3° Fantaisie sur *Otello*, composée par Ernst, et exécutée par M. Joachim (du Conservatoire de Vienne).

4° Air avec chœurs d'*Iphigénie en Tauride*, de Gluck, chanté par Mme Viardot.

5° Première scène du 3e acte d'*Echo et Narcisse*, de Gluck. Le solo sera chanté par Mlle Dobré.

6° Solo de Violoncelle, composé et exécuté par M. Demunck professeur au Conservatoire de Bruxelles.

7° Air de *Joseph*, de Méhul, chanté par M. Roger.

8° Scene de la *Bénédiction des poignards* des *Huguenots*, de Meyerbeer, avec les solos de chant quadruples.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'opéra, le *Prophète*.

*** La représentation extraordinaire dans laquelle Duprez doit chanter pour la dernière fois, aura lieu mercredi prochain, 6 février.

*** La blessure que Mme Viardot s'est faite au talon a exigé un repos absolu de plusieurs jours. Le *Prophète* n'a donc pu être joué cette semaine, mais celle qui commence dédommagera le public et la direction.

*** Les débuts de Mlle Catinka Heinefetter sur la scène de l'Opéra remontent aux premiers jours du mois de janvier 1841. C'était l'époque où l'on persistait à chercher une seconde édition de cette Falcon si malheureusement perdue pour le théâtre. La débutante avait dix-huit ou dix-neuf ans; elle était grande et belle; sa voix avait de l'étendue, de l'ampleur et de la douceur. Elle s'essaya d'abord dans la *Juive*, et bientôt après dans les *Huguenots*. Malgré son succès, malgré ses qualités éminentes, Mlle Heinefetter ne fit pas un long séjour à Paris. Au bout d'une année elle partit pour Bruxelles, où sa célébrité s'augmenta des sombres reflets d'un événement tragique. Il n'est pas de ville en France où la cantatrice n'ait paru avec éclat. Mercredi dernier elle nous est revenue presque à l'improviste dans la *Favorite*. Elle éprouvait beaucoup d'émotion sans doute, et sa voix, toujours belle pourtant, s'en est ressentie. Son chant a paru empreint d'un langueur d'où il ne sortait que par éclats souvent exagérés. Roger chante toujours délicieusement quelques parties de son rôle: il le joue en acteur plein de charme et d'expression.

*** La reprise des *Huguenots* aura lieu très-prochainement. On parle de changements très-heureux dans quelques détails de la mise en scène.

*** Lundi dernier, Mme Castellan a chanté pour la première fois en français le rôle de *Lucie de Lammermoor*, qui était un de ses triomphes sur la scène italienne. L'excellente cantatrice a obtenu autant de succès que si elle n'eût pas changé de théâtre.

*** Un début qui promet beaucoup a eu lieu vendredi dans l'*Ame en peine*. C'est celui de Meillet, élève lauréat du Conservatoire, jeune artiste doué d'un grand instinct musical et dramatique. Son succès dans le rôle créé par Barroilhet, a été aussi complet qu'il pouvait l'être. On lui a redemandé le morceau du second acte.

*** Barroilhet est de retour à Paris, après avoir obtenu à Bruxelles un succès des plus brillants dans les principaux rôles de son répertoire.

*** Le monde musical a reçu des nouvelles de Rossini, à l'occasion de la participation du célèbre maestro à une pieuse cérémonie. Rossini tenait l'un des cordons du dais aux obsèques du sculpteur Bartolini, qui vient de mourir à Florence.

*** Le Théâtre-Italien a repris la *Donna del Lago*, l'un des derniers chefs-d'œuvre de son auteur. Ernesta Grisi, que nous avions déjà entendue il y a quelques années, reparaissait dans le rôle de Malcolm, un peu fort pour sa timidité qui retient souvent l'émission de sa voix étendue, exercée et sympathique. Avec plus de confiance, la jeune cantatrice serait sûre du succès. Mlle Vera s'est tout à fait distinguée dans le rôle d'Elena. Elle chante fort bien, surtout les variations de l'air final. Morelli, Moriani et Flavio remplissaient les autres rôles.

*** Le *Val d'Andorre* vient d'obtenir à Lyon le succès qu'il obtient partout, à l'étranger comme en France.

*** La partition et les parties d'orchestre de la *Fête aux Roses* sont publiées et à la disposition des directeurs de théâtres.

*** Aujourd'hui dimanche, 3 février, à 2 heures très-précises, deuxième concert de l'Union musicale, dans la salle Sainte-Cécile, rue de la Chaussée-d'Antin. On entendra : 1° la 3e symphonie (en *mi* bémol), de M. Reber; 2° un solo de violon, par M. Apollinaire de Konstki; 3° fantaisie pour piano, orchestre et chœur de Beethoven (la partie de piano sera exécutée par M. de Saint-Saëns); 4° air d'*Armide*, de Lully, chanté par M. Boulanger; 5° ouverture de *Fidelio* (en *mi* majeur), de Beethoven. L'orchestre sera dirigé par M. Seghers.

*** MM. Joachim, Cossmann et plusieurs autres artistes distingués annoncent des soirées de musique de chambre, qui auront lieu dans les salons d'Erard, et commenceront le jeudi 21 février, pour se suivre de quinzaine en quinzaine. Nous donnerons bientôt de plus amples détails sur ces séances, dans lesquelles se fera entendre aussi Mme Wartel, la pianiste au jeu pur et classique, si digne d'être étudié.

*** Un grand concert au bénéfice de M. Javault, ancien violon solo de l'Opéra-Comique, atteint de paralysie, aura lieu le lundi soir 18 février 1850,

dans la grande salle Saint-Cécile. On y entendra : Mme Dorus-Gras, MM. Alexis Dupond, Wartel, Alard, C. Ney, Lebouc. Un jeune pianiste d'un grand talent, M. Courtat, débutera dans le même concert. On trouve des billets chez M. Brandus, rue de Richelieu, n° 97.

*** Mlle Ida Bertrand est arrivée à Paris depuis peu de jours avec sa sœur, l'habile harpiste. Les concerts parisiens s'en apercevront bientôt.

*** M. Schuberth, éditeur de musique de Hambourg, est en ce moment à Paris.

*** Annoncer de la musique nouvelle composée par Rossini, c'est encourir le soupçon de charlatanisme, et pourtant ce n'est pas dire autre chose que la simple vérité. Des mélodies nouvelles du célèbre maestro viennent de paraître, ce sont : *Tre arietta per soprano* et *Una aria per basso*, avec paroles italiennes; elles paraîtront prochainement avec paroles françaises.

*** L'*Athenæum* parle d'un bruit qui circule dans les sociétés musicales de Londres, et d'après lequel Vivier devrait s'associer avec Benedict pour la composition d'un opéra.

*** Alizard est mort à Marseille le 23 du mois dernier. Le défaut d'espace ne nous permet pas de publier aujourd'hui la biographie de ce chanteur, si justement célèbre et si prématurément enlevé à son art; nous la donnerons dimanche prochain.

Chronique départementale.

*** *Reims*, 24 janvier. — M. N. Louis a vraiment obtenu un succès remarquable en donnant à notre ville la primeur de son opéra des *Deux Seryents*, et dans peu ce succès trouvera un écho par toute la France. Le sujet de la pièce est léger, mais amusant et soutenu par la vivacité des détails. Presque tous les morceaux de la partition ont produit de l'effet. D'abord l'ouverture, qui offre une phrase des plus heureuses, et que l'on dit empruntée à un des précédents ouvrages de l'auteur. Nous regrettons qu'elle n'ait pas été reproduite dans le courant de l'opéra. L'introduction du premier acte se compose d'un chœur de soldats et de couplets fort ingénieusement disposés et chantés alternativement par M. Petit et Mme Sandélion Les couplets de M. Lemoine, qui viennent immédiatement après, sont remplis d'à-propos, de couleur et d'originalité De tous les morceaux du premier acte, celui qui a fait le plus de plaisir est incontestablement le duo chanté par Mlle Pansart et Mme Sandélion. La grande cavatine d'Hélène, au second acte, admirablement chantée par Mlle Pansard, a fait une merveilleuse impression Roulades légères, trilles brillants, arpéges bien articulés, points d'orgues improvisés avec une verve, un goût parfait; tous ces ornements, exécutés d'une manière élégante, pleine de charme et de séduction, ont porté l'enthousiasme au comble. Trois ou quatre salves d'applaudissements ont servi de ritournelle finale à cette cavatine. Et cependant, nous n'avons point encore parlé du morceau capital de cet ouvrage : le trio du second acte. En somme, la musique de M. Louis est fine, élégante, et habilement travaillée, mais elle laisse désirer plus de naturel. C'est un défaut sans doute, mais il a l'avantage d'exclure la vulgarité Encore une fois, le succès a été très-grand, et l'assemblée a voulu que M. Louis vînt en personne goûter les douceurs de son triomphe. Le directeur et les artistes se sont fait un point d'honneur de monter cet ouvrage avec autant de luxe que de soin. L'exécution musicale a été aussi excellente que possible, et nous devons des félicitations aux acteurs et à l'orchestre pour le zèle et l'intelligence qu'ils ont apportés dans une première exhibition de cet opéra.

*** *Nantes*. — Un jeune ténor, M. Martin, qui s'est fait entendre dans quelques concerts à Paris, parcourt nos départements et s'y distingue. Il vient de jouer dans cette ville, d'une manière remarquable, le rôle de Fernand dans la *Favorite*, en compagnie de Mlle Julienne de l'Opéra; et quoiqu'il en ait fait hommage à sa partner, il aurait pu garder une bonne partie des bouquets lancés sur la scène.

*** *Nancy*. — Mlle Méquillet vient de chanter la *Reine de Chypre*. Le beau rôle de Catarina, qui semble avoir été créé pour elle, lui a permis de déployer toutes les ressources de sa magnifique voix et de son talent scénique, chaleureusement applaudis par notre public.

*** *Toulouse*, 27 janvier. — Teresa Milanollo vient de donner deux concerts dans la salle de l'Athénée. L'affluence était considérable, et la jeune artiste a exercé, comme partout, le prestige d'un talent qui étonne et qui charme à un égal degré.

Chronique étrangère.

*** *Hambourg*. — Cette ville est la première des villes d'Allemagne où le *Prophète* ait fait son apparition. Ce grand et bel ouvrage y a été représenté vendredi dernier, 25 janvier, avec un succès immense.

*** *Dresde*. — Meyerbeer a dirigé les répétitions du *Prophète*, qui a dû être joué au théâtre royal, le 30 janvier pour l'anniversaire de la naissance de la reine. Après cette représentation, Meyerbeer se rendra successivement à Berlin et à Vienne pour y surveiller la mise en scène de son dernier chef-d'œuvre.

*** *Berlin*. — Meyerbeer est attendu ici d'un moment à l'autre. Aussitôt après l'arrivée de l'illustre maestro commenceront les répétitions du *Prophète*. — Pour l'anniversaire de la naissance de Mozart, le théâtre royal a donné la *Flûte enchantée*. — Le 25 janvier, le théâtre italien a repris *Roberto il Diavolo*. La signora Fiorentini, qui remplissait le rôle d'Alice, s'y est montrée aussi bonne actrice que cantatrice distinguée; elle a été vivement applaudie. La mise en scène de l'ouvrage est magnifique; seulement le ballet du troisième acte est remplacé par la pantomime.

*** *Vienne*. — C'est vers le 15 février que la première représentation du *Prophète* aura lieu. Cet opéra sera aussi prochainement donné à Pesth en langue hongroise. Mme Lagrange y est engagée pour douze représentations, au prix de 10,000 fr.

*** *Bruxelles*, 31 janvier. — Les *Monténégrins* ont été représentés hier avec succès au théâtre royal de Bruxelles. Le public a demandé l'auteur après la chute du rideau; mais il s'est dérobé à l'ovation qu'on lui avait préparée.

*** *Amsterdam*, 30 janvier. — Hier soir on a donné sur le théâtre allemand de notre capitale la première représentation du *Prophète*, de Meyerbeer. Les chanteurs et l'orchestre ont rivalisé de zèle et de verve : aussi le nouveau chef-d'œuvre du maître a-t-il été accueilli par notre public avec un enthousiasme sans exemple dans nos annales théâtrales. A la fin du spectacle et après une sextuple salve d'applaudissements, la salle a retenti pendant plus de vingt minutes des cris continuels et unanimes de : *Vive Meyerbeer! Vive le grand compositeur!* Et ces cris ont été répétés aussi sous le vestibule et dans les rues voisines du théâtre.

*** *Rotterdam*. — La section de la Société des Pays-Bas pour l'encouragement de l'art musical a fait exécuter, le 4 janvier dernier, l'*Elie* de Mendelssohn-Bartholdy, sous la direction de M. Verhulst. Ce bel ouvrage, parfaitement dit, a été accueilli par les applaudissements du nombreux auditoire qui y assistait. — En juin prochain, la Société célébrera son cinquième grand festival. Cette fête, qui durera trois jours, aura lieu à Harlem, dans la cathédrale célèbre par son orgue magnifique; on y entendra les chefs-d'œuvre de Haendel et de Mendelssohn. L'affluence des étrangers y sera grande.

*** *Bergen* (*Norwége*). — Ole-Bull vient de mettre en musique, pour le Théâtre-National, qu'il a fondé dans notre ville, un opéra-comique en trois actes intitulé les *Rochers*. C'est le premier essai du célèbre violoniste dans la musique dramatique.

*** *Nouvelle-Orléans*. — La troupe de M. Davis a débuté avec un grand succès Le *Val d'Andore* a particulièrement révolutionné les dilettanti américains; ils ont apprécié cette nouvelle partition d'Halévy presque autant que les Parisiens. A la deuxième représentation surtout, l'enthousiasme a été à son comble. Tout le monde a eu sa part de succès. Le rôle de Lejoyeux a surtout fait un plaisir extrême; Scott a été chaudement rappelé. Le début de la campagne a été des plus brillants. Il s'est effectué le 12 novembre dans la *Favorite*. Duluc (Fernand), et Corrady (Alphonse), faisaient leur rentrée. Mmes Devries (Leonor), et Bessin (Balthazar), débutaient. Les honneurs de la soirée ont été pour Mme Devries, dont le succès lui a valu l'ovation du rappel accompagné de fleurs Meneant et Mme Sage, dont la spécialité est le vaudeville, jouaient par complaisance les rôles de don Gaspard et d'Inès. On répète avec la plus grande activité le *Prophète*.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

AMUSER LES ENFANTS en les instruisant avec le **Diaphanographe-Lard** qui apprend à écrire et à dessiner sans maître et sans papier.

Pourvu qu'un enfant ait la force de tenir un crayon, il peut écrire et dessiner correctement. Le *Diaphanographe-Lard* sert aussi pour écrire la Musique et faire des Cartes géographiques. Avec cet instrument l'on obtient à l'instant l'épreuve de ce que l'on a dessiné, et une contre-épreuve sur papier ou sur pierre lithographique, soit la reproduction exacte de Médailles, Feuilles naturelles, Fleurs, ou Dessins de Dentelles, de Broderies, d'Etoffes, de châles, etc.

Prix avec modèles : 2 fr. LARD-ESNAULT, papetier-relieur, 25, *rue Feydeau*.

Instruments en cuivre. — Un jeune facteur d'instruments de musique dont nous avons remarqué les produits à l'exposition et que nous n'avons pu signaler plus tôt, c'est M. LABBAYE, dont les instruments nous ont paru bien faits et d'un fini très-soigné. Nous sommes heureux de pouvoir annoncer aujourd'hui que le jury de l'exposition lui a décerné une médaille d'argent; nous mentionnons aussi le succès brillant qu'il a obtenu au concours du Gymnase musical, le 21 juin dernier, par la supériorité de ses instruments. A cet effet, nous nous réservons de consulter le rapport du jury central de l'exposition, pour entrer dans des détails plus circonstanciés et tout à fait positifs.

M. LABBAYE, facteur d'instruments en cuivre, demeure rue du Caire, 17.

PARIS, IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

17e Année. N° 6. 10 Février 1850.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres.	Cramer, Beale et Co, 201 Regent street.
St-Pétersbourg.	Bellizard.
New-York.	Scharfenberg et Luis.
Madrid.	Union artistico-musical.
Rome.	Merle.
Amsterdam.	Bureau des Postes.
Berlin.	Id.
Leipzig.	Michelsen.
Lisbonne.	Sassetti.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

Prix de l'Abonnement

Paris, un an.	24 fr.
Départements et Belgique.	30
Étranger.	34

Annonces.

50 cent. la ligne.	pour 4 fois.
30 cent.	pour 3 fois.
20 cent.	pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche

SOMMAIRE.—Le *Prophète*, étude analytique de la partition (deuxième article), par **Georges Kastner**. — Nécrologie, Alizard. — Société des concerts du Conservatoire. — Correspondance, Londres. — Nouvelles et annonces.

Nos abonnés recevront avec le présent numéro le titre et les tables de l'année 1849.

LE PROPHÈTE,

DE MEYERBEER.

ÉTUDE ANALYTIQUE DE LA PARTITION.

(DEUXIÈME ARTICLE.) (1).

Le libretto du *Prophète*, comme celui des *Huguenots*, est emprunté à l'histoire des troubles religieux du XVIe siècle. Ce passé grandiose du moyen-âge et de la renaissance séduit l'artiste et le poëte. Dans ce vaste champ intellectuel, si souvent remué par les idées les plus originales et les plus fécondes, à chaque pas surgissent mille accidents de terrain, c'est-à-dire mille épisodes dramatiques. Rien de plus saisissant que la physionomie de ces deux époques ; mais parfois aussi rien de plus sombre. Il appartient à l'écrivain de répandre sur ces teintes austères les douces nuances de la poésie et d'ajouter aux faits, qu'une grossière réalité a rendus par trop prosaïques, le séduisant prestige d'une agréable fiction. Au théâtre, et surtout à l'Opéra, pour être en règle avec l'histoire, il suffit de l'interpréter d'une manière qui nous charme. Scribe sait cela mieux que personne. Dans la riche galerie de ses créations, les peintures fines et gracieuses abondent. S'il en est quelques-unes dont les tons soient plus rembrunis, il y a toujours dans ses tableaux, comme dans ceux de l'immortel Rembrandt, un jet de lumière qui part du coin le plus obscur de la toile, et vient mettre en relief un groupe d'adorables figures. Les *Huguenots* nous avaient déjà donné Valentine, Raoul et le vieux Marcel ; le *Prophète* y ajoute Fidès et Jean de Leyde. S'il m'était permis d'exprimer une opinion personnelle en pareille matière, j'avouerais que la première de ces figures me semble, comme conception dramatique, beaucoup mieux tracée, beaucoup plus complète que la seconde. Sans doute Scribe ne pouvait transporter fidèlement sur la scène le personnage assez odieux dans lequel l'histoire nous montre le chef redouté des anabaptistes de Munster. Mais d'une reproduction trop exacte à une imitation trop vague, il y a une distance que le tact exquis de l'auteur ne pouvait manquer de saisir. D'où vient que la copie s'éloigne à ce point de l'original ? Vraisemblablement pour des motifs qui intéressent l'ordonnance générale de l'œuvre, et que le critique n'est peut-être pas à même d'apprécier. Quoi qu'il en soit, il est difficile de reconnaître dans le héros du nouveau drame, l'homme cruel qui, en pleine orgie, fit tomber de sa propre main sous le glaive la tête d'une de ses favorites, assez mal inspirée, la pauvre femme, pour avoir osé demander la grâce d'un condamné à mort. Rien dans le caractère du *Prophète* tel que Scribe l'a conçu, ne rappelle ces instincts de Barbe-Bleue ; mais rien non plus n'y marque assez fortement peut-être les traits de l'ambitieux ou de l'illuminé. Néanmoins sous cette nuance adoucie et ce demi-jour historique, le personnage de Jean de Leyde a une physionomie extrêmement attachante, et surtout très-favorable à la musique. D'ailleurs, en y ajoutant l'auréole de ses mélodieuses inspirations et le cadre d'or de ses riches harmonies, Meyerbeer en a rehaussé l'éclat et assuré la durée éternelle. Que dire de Fidès, si ce n'est qu'on a rarement vu au théâtre un caractère plus vrai et mieux tracé? Fière et passionnée comme mère, humble et chaste comme chrétienne, cette belle figure de femme nous offre un type non moins fidèle aux lois de la nature qu'aux mœurs de la société du XVIe siècle. Dirigée par un sentiment unique, dans lequel est placé tout l'intérêt de sa vie, Fidès, pour se rapprocher du fils qu'elle aime, va droit au but et ne connaît pas d'obstacles. Les mille angoisses de l'amour maternel, ses agitations et ses désirs passent sur ce pauvre cœur comme les flots sur la grève. Elle prie, elle exhorte, elle blâme, elle encourage, elle maudit, elle pardonne ! La persistance de cette volonté sublime, l'énergie croissante de cette affection sainte, élèvent et soutiennent l'action à une grande hauteur. Elles produisent, en outre, les situations les plus fortes et les plus pathétiques, des scènes vraiment neuves et admirables, où le noble caractère de Fidès achève de se dessiner avec beaucoup de relief, de grandeur et de poésie. L'amour maternel, c'est là le principal élément du drame de Scribe, et si l'on y trouve la trace d'un autre amour, ce n'est qu'une trace fugitive, un chaste fil de la Vierge perdu dans les airs par une sombre journée d'automne. La figure de Berthe, rejetée sur le second plan, forme néanmoins un contraste agréable avec le groupe des hommes noirs que nous voyons poindre à l'horizon.

Ceux-là ne sont-ils pas de ces anabaptistes,
Ces fougueux puritains, ces ennuyeux prêcheurs,
Semant partout, dit-on, leurs dogmes imposteurs ?

Des anabaptistes, en effet, que l'auteur du libretto, par la bouche d'Oberthal, a caractérisés de la sorte. Hâtons-nous de dire qu'un tel jugement n'est applicable qu'aux farouches disciples de Munster (1),

(1) Voir le numéro 5.

(1) En 1521, Thomas Muntzer ou Munser, prêtre catholique de Zivickau, et Nicolas Stork, homme du peuple, fondèrent l'anabaptisme, c'est-à-dire le dogme de la *rebaptisation*. Pour augmenter le nombre de leurs prosélytes, ils en appelèrent aux passions brutales de la foule, et levèrent l'étendart de la révolte contre les magistrats, les prêtres et les seigneurs. Luther, indigné de leurs excès et effrayé des conséquences fâcheuses qui pouvaient en résulter pour ses propres desseins, écrivit contre eux, et se rendit ainsi lui-même le point de mire de leurs attaques. Muntzer eut un grand nombre de

et qu'il faut bien se garder de l'étendre aux anabaptistes du XIXe siècle, qui sont dignes à tous égards de l'estime des gens éclairés et des bontés de l'autorité publique. En confondant les premiers avec les seconds, en présentant l'anabaptisme sous des couleurs odieuses, sans distinction d'époques et de tendances, on s'exposerait à blesser les susceptibilités d'une secte qui compte aujourd'hui un grand nombre de partisans, non-seulement en Allemagne, en Hollande et en Angleterre, mais au sein même de la France (1). Pour le bon plaisir d'établir des rapprochements historiques et de satisfaire l'animosité des partis, ne commettons pas une injustice ou même une inconvenance; ne compromettons pas surtout la réputation que nous nous sommes acquise d'être un peuple tolérant et éclairé en matière de foi religieuse.

Puisque l'occasion s'en présente, je ferai encore une remarque; je signalerai la dangereuse habitude que nous contractons de rendre la critique des œuvres d'art solidaire des passions politiques; comme si le *Prophète* avait besoin d'être ce qu'on nomme une *actualité* pour réussir! On veut trouver dans cet ouvrage un reflet des luttes et des querelles du jour; on s'applique à démontrer l'analogie que ce sujet offre avec les événements qui se sont accomplis en Europe depuis deux ans. On y voit enfin une critique du socialisme et du communisme, et l'on en conclut que le groupe des trois hommes noirs est une personnification ingénieuse de la trinité Leroux, Considérant et Proudhon. De telles interprétations conviennent au spirituel crayon de Cham et non à la plume sérieuse d'un critique. Gardons que les empiètements de l'esprit de parti ne portent atteinte à la dignité de l'art et ne détruisent le caractère auguste qu'il possède, de s'élever constamment au-dessus de tout ce qui retient l'homme, ici-bas, dans la sphère prosaïque des intérêts matériels et des passions mesquines. Zacharie, Jonas et Matthisen ne sont à nos yeux qu'une variété originale, une forme complexe du *traître*, personnage fréquemment appelé à jouer un rôle dans les actions tragiques. Ces trois individus, zélés propagateurs des doctrines révolutionnaires de l'anabaptisme guerrier, vont de ville en ville, de village en village, attisant au sein des populations endormies les sentiments de haine qu'elles nourrissent en secret contre l'injustice des grands et les abus du régime féodal. Egarés par leurs fallacieuses promesses, les paysans des environs de Dordrecht (petite ville de la Hollande), tous vassaux du comte d'Oberthal, se disposent à la révolte. La mauvaise étoile du comte le pousse, dans le même moment, à commettre une de ces actions qui rendent jusqu'à un certain point les insurrections légitimes. Séduit par les charmes de Berthe, sa vassale, il refuse de consentir au mariage de la jeune fille avec Jean de Leyde, et pour s'assurer la possession de sa victime, la fait enlever par ses soldats et conduire prisonnière à son château. Ces fantaisies de grand seigneur, ces velléités de Don Juan achèvent l'œuvre des anabaptistes. Jean de Leyde, qui jusque-là n'avait prêté qu'une oreille distraite à leurs perfides discours, apprenant le funeste sort de sa fiancée et les odieux méfaits de son puissant rival, n'hésite plus à se séparer de sa mère, à quitter la religion de ses ancêtres, pour aller combattre, au nom de la foi nouvelle, la tyrannie des seigneurs.

Du sang! que Judas succombe!
Du sang! dansons sur leur tombe!
Du sang! voilà l'hécatombe
Que Dieu vous demande encor.

Tel est l'hymne farouche qui s'élève du camp des anabaptistes. Mille voix répètent ces barbares accents; l'orgie révolutionnaire, redoublant de violence, amoncèle les ruines et les cadavres. Les têtes tombent sous la hache; les richesses se souillent dans la boue. Hauts barons et dames châtelaines, moines et seigneurs, dansent, aux mains des rudes soldats, le branle de l'égalité ou celui de la mort. Le fanatisme triomphe et va répétant, au milieu des horreurs d'un tel spectacle, son chant de victoire :

Gloire au Dieu des élus!
Te Deum laudamus!

Mais que nous parlez-vous de scènes de meurtre et de carnage? Est-ce bien dans le *Prophète* que nous verrons ces choses? L'orchestre a frappé les premiers accords, le rideau se lève, et nous n'entendons que des sons vaporeux et tendres, semblables à ceux que l'instrument rustique des bergers fait redire aux échos dans les pays d'idylles et de montagnes. Un tel début présage-t-il de sinistres horreurs et de sanglans combats? Hélas! qui peut prévoir au matin les orages de la journée? Mainte fois le soleil se lève radieux, et, au bout de quelques heures, disparaît sous les nuages. De même que la nature, la vie sociale et surtout la vie politique offrent à chaque instant cette mobilité de tableaux. Encore ignorants des funestes doctrines qui répandront bientôt parmi eux l'agitation et le désordre, les vassaux du comte d'Oberthal goûtent en paix les joies naïves que les mœurs champêtres et les habitudes laborieuses sèment autour d'elles aussi abondamment que les grains de blé. Si le poëte et le musicien ont inauguré par cette fraîche pastorale le sombre drame dont les épisodes doivent si fortement nous émouvoir, c'est qu'ils ont voulu sans doute opposer le calme à la tempête, l'état d'innocence populaire à l'état de troubles et de révolutions. Malgré la placidité de cette première scène, il y a dans les appels de chalumeaux, simulés par deux clarinettes qui dialoguent et se répondent des coulisses à l'orchestre dans le ton de *sol mineur*, je ne sais quoi de mélancolique, d'inquiet et d'attristé, que l'âme accepte comme un douloureux avertissement. La même nuance de tristesse perce encore dans la seconde phrase du chœur des paysans, lorsque le mineur reparaît amené par le sens des vers :

Trop souvent l'orage
Attriste nos cœurs.

Par ces indications habiles, Meyerbeer fixe déjà le sens dramatique de son œuvre. Dès ce moment, il nous laisse entrevoir que les émouvantes péripéties d'un *opera-seria* vont faire appel à votre sensibilité et vous arracher peut-être ces larmes que nous demandons de répandre au théâtre, comme s'il n'y avait pas pour nous dans le monde de plus réels sujets de pleurs! Le maestro, par l'admirable ouverture qu'il a écrite pour le *Prophète*, nous initiait encore plus profondément au caractère grandiose et sévère de son drame. Malheureusement, ce morceau de premier ordre n'a pu échapper à la Saint-Barthélémy anti-artistique qui, la veille d'une première représentation, exerce ses

disciples et d'admirateurs, presque tous artisans d'origine, qui, pour la plupart, reproduisirent les sanglantes folies de leur maître et eurent comme lui une fin misérable et tragique. Un boulanger de Harlem, nommé Jean Mathieu, un tailleur nommé Jean Bockold, et un relieur nommé Gerard fondèrent à Munster le royaume anabaptiste. Jean Bockold, surnommé Jean de Leyde, parce qu'il avait ouvert une petite auberge dans cette ville, fut celui qui soutint avec le plus d'audace, d'éclat et de fermeté, la puissance éphémère de ce royaume. Fils d'un bailli de La Haye, il avait quelque instruction et le goût de la poésie. Avant d'être nommé roi, il composait des pièces de théâtre qu'il jouait lui-même, et joignait à ce talent celui d'expliquer les saintes Ecritures. Parvenu au faîte des grandeurs, il fut despote, voluptueux et cruel. Les troupes de l'évêque de Munster ayant pénétré dans la ville, après un siége de six mois, Jean fut pris avec ses deux principaux complices, Kniper Dolling et Chresting. Un supplice affreux termina leur vie. Tous les trois furent déchirés avec des tenailles ardentes, et ensuite poignardés. On conserve à Munster le souvenir de ces fanatiques dans une procession annuelle, une tragédie, un roman et un portrait de Bockold et de sa femme, peint par le Flamand Fromès Floris. Jusqu'à Jean de Leyde, les chefs anabaptistes ne propagèrent que des doctrines subversives de tout principe d'ordre social. Ils admettaient une liberté sans bornes fondée sur la nécessité d'obéir à l'inspiration, et jouaient le rôle d'illuminés. Ils avaient, assure-t-on, des mouvements propres à effrayer ceux qui les regardaient; ils tombaient par terre comme des gens frappés du haut-mal, ou bien ils restaient longtemps immobiles, et en sortant de cette espèce d'extase, racontaient des songes et des visions. Les religionnaires qui ont succédé à Jean de Leyde ont désavoué le royaume de Munster et considérablement modifié les dogmes de leurs ancêtres. Ils vivent entre eux, font preuve d'une piété solide, observent des mœurs pures et cultivent le petit coin de terre qui leur est échu en partage, comme pourraient le faire d'honnêtes et *pacifiques* phalanstériens. On compte parmi eux des hommes d'un mérite réel, de judicieux écrivains, des savants distingués.

(1) Les mennonites seuls, qui tirent leur nom de Mennon Simonis, successeur de l'anabaptiste Ubbo Philippi, ont deux cents églises en Hollande, et sont très-répandus en Prusse, dans l'Allemagne, l'évêché de Bâle, la principauté de Salm, ainsi que dans l'Alsace et dans les Vosges. Les *baptistes* anglais, qui se divisent en deux fortes branches, les *general baptists* et les *particular baptists*, semblent aussi se rattacher à la secte des mennonites.

fureurs contre l'ensemble ou les parties les plus importantes d'un ouvrage. On sait qu'en pareil cas la montre du directeur fait l'office de tocsin; elle donne le signal du massacre et règle les *coupures*. Ici le compositeur a rarement un mot à dire; on lui parle des *exigences de la scène*, et il se tait. La position dans laquelle on le place rappelle celle qu'on avait faite aux orateurs du congrès de la Paix, qui, en vertu de l'art. 8 de leur règlement, ne pouvaient garder la parole chacun plus de vingt minutes. Quand ce laps de temps était écoulé, sur une invitation gracieuse de leur président, M. Victor Hugo, qui les priait avec urbanité de vouloir bien se taire, ils s'arrêtaient court au milieu d'une belle phrase commencée, et quittaient précipitamment la tribune. C'est ainsi que le compositeur est lui-même forcé de s'arrêter quand il le voudrait le moins, et de sacrifier mainte fois ses plus belles inspirations aux caprices d'un directeur interprétant à sa guise les *exigences de la scène*. Pour ma part, je regrette vivement que l'ouverture du *Prophète* ait été retranchée. C'est une funeste habitude que l'on prend depuis quelques années à l'Opéra, de vouloir substituer à ces intéressantes préfaces musicales, qui résument si bien la physionomie générale d'une grande composition, des introductions bâtardes et écourtées, sans signification et sans valeur. Si l'on n'y prend garde, on nous ramènera insensiblement à ces petits préludes fugués, dépourvus d'idée et d'imagination, que les vieux compositeurs plaçaient en tête de leurs opéras; dans quel but? On ne saurait trop le dire. Ne suffisait-il pas de nous avoir fait perdre l'ouverture de *Robert-le-Diable* et celle des *Huguenots*, deux productions admirables où la science et le génie luttaient de puissance et d'éclat, sans nous imposer aujourd'hui une troisième privation plus rigoureuse encore que les deux autres? Une considération frivole porte les directeurs à suivre ce déplorable système. Ils veulent donner à la danse plus de place qu'elle n'en saurait avoir dans les œuvres lyriques d'un caractère sérieux. Sans doute les gambades ont leur prix, et les sourires d'une jolie jambe sont presque aussi séduisants que ceux d'une jolie bouche. Cependant il faut garder en toute chose une juste mesure, et malgré les trésors de mélodie qu'il renferme, je suis presque tenté d'en vouloir au ballet du *Prophète* d'être un peu la cause de la suppression de l'ouverture. Ce ballet a des développements considérables. On pouvait bien y faire, ce me semble, quelques coupures sans y rien gâter. L'ouverture dès lors nous restait, et c'eût été remporter, dans l'intérêt de l'art, une grande victoire.

Un autre avantage en serait résulté. Des critiques mal informés ou de mauvaise foi, ignorant ou feignant d'ignorer que l'ouverture du *Prophète* a été plusieurs fois répétée par l'orchestre de l'Opéra, n'auraient pas dit avec un aplomb qui prétend donner au mensonge l'accent de la vérité, *que, pour la troisième fois, Meyerbeer avait renoncé à composer une ouverture*; *que, sans doute, la nature de son talent s'opposait à ce qu'il traitât avec succès le genre de la symphonie*; *que, malgré sa profonde connaissance des effets d'orchestre, il n'était peut-être pas doué de la force lyrique nécessaire pour développer un morceau instrumental d'une certaine étendue*; et plusieurs autres phrases toutes faites qui s'acclimatent dans le domaine d'une critique d'ailleurs sensée et impartiale, comme s'acclimatent dans la conversation des salons certains lieux communs que les esprits sots et tranchants y débitent. L'ouverture du *Prophète* existe si bien, que je puis indiquer sommairement les données mélodiques sur lesquelles elle repose.

Quatre thèmes principaux, dont le premier n'est point tiré de l'opéra, mais dont les trois autres appartiennent à des scènes musicales de l'ouvrage, y jouent chacun un rôle brillant à travers les complications du style symphonique. Retenus dans le filet instrumental à mailles serrées qui les enlace, ils s'y débattent avec grandeur sous l'étreinte puissante d'un contre-point vigoureux qui les prend, les abandonne, les reprend et les varie tour à tour, faisant jaillir chaque fois, du choc des éléments harmoniques, la surprise et l'intérêt. J'ai dit que l'on comptait trois motifs principaux empruntés au corps de la partition. Le premier, d'un rhythme bref et d'une accentuation caractéristique, appartient au chœur du 3e acte et à l'entr'acte qui précède ce chœur. Il peint sous les couleurs qui leur conviennent la férocité et l'exaltation des anabaptistes du XVIe siècle. Quatre timbales accordées en *mi*, *ré*, *ut*, *sol*, dialoguant avec les cors en *ut*, mettent d'abord en relief, vers le commencement de l'ouverture, cette mélodie sauvage et originale qui, reparaît ensuite variée, fuguée et combinée avec les autres éléments symphoniques, de manière à former un travail instrumental de la plus grande richesse. Le second motif est le thème de marche qui se fait entendre dans la scène du prêche, quand les paysans, excités par les anabaptistes, courent s'armer (partition à grand orchestre, page 47). Le troisième est ce chant large en majeur qui déploie les pompes de sa mélodie au 4e acte, dans la marche du sacre (voir page 559).

Cette ouverture est d'un seul mouvement: c'est un *allegro alla breve*. Bien comprise et bien exécutée (les œuvres des grands maîtres ne le sont pas toujours du premier coup), elle exciterait au plus haut degré l'enthousiasme des connaisseurs. On y retrouve, unie à l'expérience scolastique d'un disciple de l'abbé Vogler, la science des effets grandioses du créateur des *Huguenots*. Il serait à désirer qu'une production si remarquable ne fût perdue ni pour l'art ni pour le public, et qu'elle reprît sa place, sinon au théâtre, du moins en tête de la grande partition. Le très-court prélude qu'on y a substitué ne saurait le moins du monde en tenir lieu; il ne prépare pas convenablement l'auditeur au spectacle imposant qui va lui être offert et ne lui donne nullement une idée générale de l'ouvrage. Composé d'une vingtaine de mesures, il offre d'abord un *crescendo* des instruments à cordes sur l'accord de *ré*, dominante de *sol*, qui s'élève graduellement d'octave en octave dans ses différentes positions; puis un *diminuendo* où la même harmonie retombe et s'éteint insensiblement jusqu'à un *pizzicato* dont les notes détachées préparent l'attaque de la pastorale en *sol*. Cette manière de développer progressivement un accord constitue l'un des procédés de musique imitative employés depuis cent ans et plus pour annoncer l'approche du jour dans les peintures gracieuses de l'aurore. Aussi, les compositeurs médiocres qui se croient les maîtres de l'art et qui n'en sont que les charlatans, eussent-ils considéré ce prélude comme un magnifique *lever de soleil* destiné à établir leur réputation. Meyerbeer, qui n'a pas besoin de cela pour ajouter à la sienne, se contente d'y voir un simple *lever de rideau*.

GEORGES KASTNER.

NÉCROLOGIE.

ALIZARD.

Les arts, la musique, viennent de faire une grande perte: Alizard n'est plus! Il est allé s'éteindre à Marseille, son pays d'adoption, le 23 janvier dernier. Cette ville, théâtre de ses plus beaux triomphes; cette ville où son talent l'avait rendu si populaire, le destin la lui réservait pour tombeau!

Mais, hélas! c'est ici que nous avions assisté réellement aux derniers moments d'Alizard; car la mort qui tue n'est rien en comparaison de cette mort morale qui arrache l'artiste aux émoffons de la scène, qui sont sa vie, et le jette tout d'un coup à l'oubli, souvent à la misère.

Pauvre Alizard! comme il a dû souffrir quand cette fatale extinction de voix l'a arraché au théâtre, quand il s'est vu se survivre à lui-même; mais aussi, triste consolation! comme la mort qui le délivrait de cette vie d'angoisse a dû lui paraître douce!

Quelques mots de biographie sont bien dus à cet artiste éminent dans une feuille qui a si souvent enregistré ses succès.

Adolphe-Joseph-Louis Alizard était né à Paris, le 29 décembre 1814. Il fit ses études au collége de Montdidier, tenu par des Lazaristes. Dévoré de la passion de la musique, il obtint à grand'peine de sa mère,

femme pieuse qui le destinait au professorat, qu'elle lui permit de commencer ses études artistiques dans les cours supplémentaires du collége.

Mme Alizard étant venue diriger un pensionnat à Beauvais en 1830, son fils l'y suivit et entra au collége de cette ville; il eut le bonheur d'y rencontrer un professeur distingué, un véritable artiste, M. Victor Magnien, qui lui fit faire de grands progrès, et détermina sa mère à l'envoyer à Paris terminer ses études musicales.

Là encore, Alizard eut le bonheur de rencontrer un excellent professeur, le célèbre Urhan, dont nous avons si souvent entretenu nos lecteurs.

Il y avait à peine un mois qu'Alizard étudiait le violon avec son nouveau maître, lors qu'un jour il s'avise de solfier un air varié dont les difficultés lui paraissaient invincibles sur son instrument.

Des qu'il l'eut entendu, sans lui faire d'observation, Urhan lui conseilla de fermer sa boîte à violon et le conduisit au Conservatoire, où il entra dans la classe de Banderali.

C'était en mai 1834; par conséquent Alizard avait près de vingt ans.

Deux ans après, Alizard, dans un brillant concours, obtenait le premier prix de chant, et l'année suivante il était engagé à l'Opéra, où il débuta le 23 juin 1837, par le rôle de Saint-Bris, des *Huguenots*.

J'ouvre la *Gazette musicale* de 1837 et je lis : « M. Alizard vient de débuter à l'improviste par le rôle de Saint-Bris dans les *Huguenots*: cet artiste est doué d'une belle voix et d'une excellente méthode; il s'est fait applaudir dans la belle scène du quatrième acte, qu'il a très-bien chantée. »

Cette manière simple de constater le succès d'un artiste en dit souvent plus que les formules les plus exagérées d'admiration.

Alizard reste longtemps dans une position secondaire; mais ses progrès sont rapides et sa réputation s'établit.

Voici ce qu'en disait, en 1839, un critique célèbre :

« Alizard avait à chanter au concert du Conservatoire un morceau important, l'air sublime du prêtre Sarastro dans la *Flûte enchantée*. Je m'attendais bien à le lui entendre dire d'une façon large et noble. mais j'avoue qu'il a dépassé mon espérance, par l'intelligence avec laquelle il est entré dans la pensée profonde de Mozart, et par le sentiment très rare qui lui a permis de s'identifier complétement avec elle. L'émotion du chanteur s'est communiquée à l'auditoire, et le succès d'Alizard s'est aussitôt déclaré avec le plus grand éclat. Nous sommes heureux de voir enfin le public justifier les éloges que la plupart des critiques se plaisent à donner sans restriction depuis plus d'un an à cet excellent artiste. »

Celui qui écrivait ces lignes s'entend en critique musicale : c'est Berlioz.

Alizard quitta l'Opéra en 1842 : il alla passer deux ans en Belgique, où il fit la fortune des théâtres qui furent assez heureux pour le posséder.

Il ne réussit pas avec moins d'éclat sur les principales scènes d'Italie, où il se rendit en quittant la Belgique. Enfin il revint en France et débuta à Marseille, où l'enthousiasme qu'il inspira n'est comparable qu'à celui qu'y excitait ce pauvre et grand Nourrit. Il y chanta avec un succès égal les plus grands rôles du répertoire italien et du répertoire français.

Enfin, il revint à Paris en août 1846, et il fut immédiatement réengagé à l'Opéra avec le titre de premier sujet. Il n'y fit sa rentrée qu'au mois d'avril 1847, par le rôle de Bertram.

Il est inutile de répéter ici ce que vingt fois nous avons eu l'occasion de dire, et l'impression extraordinaire qu'il fit, et l'enthousiasme qu'il excitait toutes les fois qu'il fut donné de l'entendre, jusqu'au mois d'octobre 1848, époque à laquelle il fut atteint de la maladie dont il est mort.

On sait le reste. Dans l'espoir que le climat du Midi contribuerait au rétablissement de sa santé, Alizard était retourné à Marseille, il y a quelques semaines; il y succomba peu de jours après son arrivée d'une maladie de cœur, suivant les médecins.

Ses obsèques ont été fort simples :

Dix ou douze amis ont conduit à sa dernière demeure cet artiste dont le nom a eu tant de retentissement; on a remarqué avec peine que tous les artistes du Grand-Théâtre, à l'exception de M. Vial, s'étaient dispensés de venir rendre les derniers honneurs à leur camarade.

Alizard possédait une des plus belles voix de basse que l'on puisse entendre. Les sons de l'octave supérieure du *fa* au *fa* avaient une fermeté, un volume, un éclat admirable, et les notes les plus élevées de cette gamme sortaient avec une étonnante facilité. Artiste de premier ordre, connaissant à merveille les ressources de sa voix, musicien consommé, il avait tour-à-tour la force et la grâce, la douceur et l'expression pathétique. Attentif aux ensembles comme aux solos, il savait, au besoin, adoucir, ou faire ressortir sa voix puissante. Ardent, chaleureux et consciencieux, se possédant lui-même pour maîtriser le public, il était consommé dans son art, et ne manquait jamais le succès.

Il en est des belles actions comme de ces vins généreux qui réchauffent le cœur. Qu'on nous permette, en terminant ces adieux à un grand artiste, qui fut notre ami, de raconter un fait trop empreint de délicatesse et de cœur pour ne pas mériter les honneurs de la publicité.

Alizard avait les goûts d'un artiste : il aimait les livres et les curiosités musicales et littéraires. Sa belle et splendide voix semblait lui assurer un avenir; mais brisée au moment de son plus grand éclat, cette voix, son unique gagne-pain, le laissait sans ressources. Lors de son premier voyage dans le Midi, ses camarades lui avaient fait remettre 1,000 fr. par les mains de la direction, pour qu'il pût croire à une avance de traitement et non à une générosité, toujours pénible pour l'obligé. Ce trait est déjà bien beau, et aussi honorable pour l'artiste qui inspire de si nobles sentiments que pour ses camarades. En voici un autre plus touchant encore. Quatre de ses amis, touchés de sa déplorable position, se réunirent, se cotisèrent, et l'un d'eux, au nom de tous, apportait tous les mois à Alizard un secours de 200 francs; mais, par une suprême délicatesse, on lui disait : « Tu vas reprendre ton service, tu seras un jour dans une position meilleure; c'est un prêt que nous te faisons et que tu nous rembourseras un jour tout à ton aise. » Et Alizard faisait tout les mois des reçus de 200 francs à ses amis, et publiait partout combien il était heureux d'avoir cette ressource qui lui permettait d'attendre des jours meilleurs. Ainsi l'on ménageait son amour-propre, cette fibre toujours vivante dans le cœur d'un artiste. Ai-je tort d'appeler cela une belle action?

N.

Les journaux politiques se sont occupés cette semaine d'une question, qu'ils ont presque élevée à la hauteur d'une affaire d'État, tandis que ce n'était au fond qu'une affaire d'art.

La salle du Conservatoire devait-elle ou ne devait-elle pas être accordée à M. Lumley, malgré le privilége exclusif dont la Société des concerts jouit depuis vingt-trois ans, relativement à cette salle, pendant tout le temps que durent ses exercices?

Bien qu'aujourd'hui la question soit tranchée, nous n'en donnerons pas moins la lettre des membres du comité au ministre de l'intérieur et la réponse du ministre à cette lettre, qui l'une et l'autre constituent les pièces du procès.

Monsieur le ministre,

Permettez à cent cinquante artistes musiciens, tous professeurs ou élèves du Conservatoire national de musique, de signaler au magistrat gardien des intérêts de l'art, les craintes dont ils sont alarmés, par suite de diverses propositions qui lui sont adressées.

La Société des concerts du Conservatoire, formée sous le patronage et avec l'assentiment de l'autorité, compte vingt-trois années d'existence. Les services importants qu'elle a rendus à l'art musical, en popularisant des chefs-d'œuvre jusqu'alors inconnus, et en appelant à ses séances les élèves mêmes des classes du Conservatoire réunis à leurs devanciers et à leurs maîtres, dans un but commun d'émulation; les succès constants que ses travaux ont obtenus, la réputation qu'ils ont acquise à l'étranger, et enfin le sentiment du bon goût musical qu'ils ont partout provoqué et entretenu, sont des titres qui doivent recommander cette institution près de tout gouvernement ami des arts.

Par la nature de son organisation, par ses résultats, la Société des concerts est en quelque sorte une annexe du Conservatoire. Si celui-ci, qui forme d'excellents artistes, de parfaits exécutants, est la cause, celle-là est l'effet; elle propage les bonnes, les saines traditions.

A une époque déterminée, toujours la même depuis vingt-trois ans, la Société des concerts donne ses séances dans la grande salle, construite jadis pour les besoins du Conservatoire de musique, mais dont la liste civile s'était emparée; nous, professeurs et élèves de cette école, avons contribué de nos propres deniers à la création de cet asile, consacré aux manifestations de l'art; le chef de l'Etat n'ignorait aucune de ces circonstances, et, en mettant la salle des Menus-Plaisirs à la disposition de la Société des concerts du Conservatoire, à partir du mois de décembre jusqu'au mois d'avril inclusivement, il accomplissait un acte de justice, auquel il ajoutait même une somme de 2,000 fr., *à titre d'encouragement.*

Les gouvernements qui se sont succédé depuis 1827 jusqu'à ce jour ont toujours compris l'importance de nos travaux et la nécessité, au point de vue de l'enseignement même des élèves, de ne pas les entraver pendant un certain laps de temps, et, reconnaissant l'impossibilité matérielle de faire fonctionner à la fois deux entreprises au sein du même établissement, ils ont voulu protéger celle dont l'unique but est le progrès et la perfection de l'art, celle à laquelle toute idée de spéculation est étrangère et même impossible, et qui, par une organisation forte et longtemps éprouvée, offre pour l'avenir toutes les garanties de succès et de stabilité.

C'est cet état de choses, monsieur le Ministre, que nous vous prions de faire respecter. La Société des concerts cesserait d'exister, si elle rencontrait des obstacles dans l'accomplissement de la mission artistique à laquelle elle s'est vouée; alors disparaîtrait une des gloires du pays, gloire réelle qui s'est attiré toutes les sympathies de l'Europe musicale.

Nous avons l'honneur d'être, monsieur le Ministre, etc.

Les membres du comité de la Société des concerts,

AUBER, président; GIRARD, vice-président, chef d'orchestre; DE CUVILLON, SEURIOT, GROISILLIS, TOLBECQUE, DESMARETS, TILMANT, deuxième chef d'orchestre; MEIFRED.

Messieurs,

J'ai reçu la lettre par laquelle vous réclamez contre toute autorisation qui serait accordée de donner des concerts dans la salle du Conservatoire.

J'ai attentivement examiné les motifs de cette réclamation, et j'ai regret de vous dire que je n'en ai trouvé aucun de bien sérieux. Vous paraissez craindre que l'autorisation demandée ne soit un obstacle à la bonne exécution de vos grands concerts et à la prospérité de votre association. Il m'est impossible, je l'avoue, de partager cette crainte, puisqu'il est vrai que le pétitionnaire demande la salle du Conservatoire seulement pour des jours et des heures pendant lesquels elle demeure vide, et qu'il n'entend faire aucune répétition pouvant coïncider avec celles qui vous ont valu jusqu'ici l'admirable exécution des chefs-d'œuvre que vous interprétez avec tant d'intelligence et d'éclat. Si les concerts projetés par M. Lumley devaient nuire en quoi que ce soit à votre Société, s'ils étaient même de nature à lui porter ombrage, j'aurais sans doute hésité à donner l'autorisation qui m'est demandée; mais, dans une lettre que j'ai adressée à votre honorable président, j'ai fait connaître mon intention formelle de ne rien promettre qui pût troubler, soit les études du Conservatoire confiées à votre surveillance, soit les répétitions de vos concerts *semi-mensuels.*

J'aurais lieu d'être surpris qu'on ne me supposât point les plus vifs sentiments de bienveillance pour une Société qui s'est vouée tout entière au culte et au progrès de l'art musical; mais, par cela même, j'ai dû croire qu'une telle Société se prêterait de bonne grâce à tout ce qui peut honorer les arts. Je ne saurais donc comprendre que la Société des concerts eût sérieusement la pensée de se dissoudre plutôt que de voir concéder à d'autres artistes, pour certains jours, la jouissance d'une salle inutile et vacante; ce serait obéir à un sentiment de susceptibilité exagérée, à un sentiment sans élévation, sans dignité. Quoi qu'il en soit, le patronage du gouvernement ne saurait aller jusqu'à respecter comme un monopole ce qui était dans l'origine une concession gracieuse du souverain, et quand il s'agit de faire entendre au public une artiste dont la présence réveille les plus brillants souvenirs de notre premier théâtre lyrique, je ne dois pas oublier que la protection de l'Etat appartient à toute le monde, à tous ceux du moins qui sont comme vous, Messieurs, les dignes interprètes de l'art.

Agréez, Messieurs, l'assurance de ma considération la plus distinguée,

Le ministre de l'intérieur,

FERDINAND BARROT.

4 février 1850.

Evidemment cette lettre coupe court à toute discussion. Le ministre, en disposant de la salle du Conservatoire, a usé de son droit; cela est incontestable; mais la Société était-elle dans son tort en défendant l'espèce de privilége dont elle est investie depuis vingt-trois ans?

Et d'abord, comment la Société aurait-elle deviné qu'il fallait céder sans résistance à M. Lumley, ce que jusqu'alors elle avait défendu avec succès contre tant d'autres? Comment aurait-elle prévu que M. Lumley obtiendrait de haute lutte ce que nulle société rivale, nul artiste exceptionnel, français ou étranger, n'avait obtenu, même une fois par hasard, depuis tant d'années?

S'il n'eût existé à Paris qu'une salle unique, et que pour nous faire entendre Mme Sontag il eût été indispensable de s'en faire ouvrir les portes, personne n'approuverait la résistance de la Société.

Mais, Dieu merci! la question n'était pas ainsi posée. Mme Sontag n'avait que l'embarras du choix entre une multitude de théâtres et de salles de concert. Pourquoi vouloir absolument la seule qui ne fût pas entièrement libre? Pourquoi s'obstiner à troubler dans leur domicile des locataires non moins honorables qu'anciens?

Entre la Société des concerts et Mme Sontag, s'il était possible que l'une nuisît à l'autre, il n'y aurait pas à balancer.

On assure que les arrangements seront pris de telle sorte qu'il ne résultera pour la Société nul embarras, nulle gêne, nul froissement pénible résultant du partage forcé de la salle. A la bonne heure, mais il était permis à la Société de craindre le contraire, et c'était là ce que depuis vingt-trois ans elle était parvenue à éviter.

La Société des concerts ne fait pas une spéculation. C'est une réunion d'artistes, professeurs ou élèves du Conservatoire, qui travaillent en commun pour l'art, non pour l'argent. Aucun d'eux ne ferait la même chose pour le triple ou le quadruple du mince pécule qui lui revient au bout de la saison, s'il travaillait pour le compte d'un entrepreneur.

Si, à l'époque de sa formation, la Société tira quelque lustre du local même où elle s'installa, si elle emprunta un certain prestige aux murs ainsi qu'au nom du Conservatoire, elle peut se flatter d'avoir rendu tout cela avec usure, et elle pensait qu'il était bon, qu'il était juste dans l'intérêt de l'art, de conserver ce prestige intact, au moins pendant quatre mois de l'année, de ne le laisser entamer par personne, de n'en laisser profiter personne qui n'eût concouru à l'établir.

Maintenant comment éviter la confusion?

Comment la concession faite à M. Lumley ne servirait-elle pas de planche à beaucoup d'autres?

Nous n'avons parlé que de la Société des concerts; mais le Conservatoire aussi pour les travaux de son école, pour les exercices de ses élèves, a besoin de ses bâtiments. Et remarquons en passant que tout le monde cherche à le mettre dehors de chez lui, celui-ci demandant la petite salle pour des matinées, celui-là prenant la grande pour des soirées. Ce sera merveille si l'on ne finit par lui enlever ses classes et ses bancs de bois pour un motif quelconque.

Du reste, l'affaire est décidée, l'épreuve va se faire. Nous serions désolés qu'on vît dans nos observations le moindre préjugé contre M. Lumley, contre Mme Sontag, la moindre défaveur jetée sur une tentative dont au contraire nous souhaitons vivement le succès. Nous sommes d'avis qu'il n'y aura jamais trop de beaux talents, trop de bons concerts à Paris. Nous admettons franchement toutes les concurrences; loin de nous en effrayer, nous les appelons et nous les favorisons de nos sympathies.

Les concerts que préparent M. Lumley seront, dit-on, le rendez-

vous de toutes les célébrités musicales qui ne peuvent venir à Paris qu'en passant. Des chefs-d'œuvre que la Société des concerts n'aborde pas y seront exécutés. On nous annonce même des chœurs de la chapelle Sixtine. Nous serons heureux de les entendre et de les applaudir, tout en regrettant peut-être que la Société des concerts, ou plutôt le Conservatoire, n'ait pas gagné sa cause en plaidant *pro domo suâ*.

CORRESPONDANCE.

REVUE MUSICALE DE LONDRES.

Le Val d'Andorre en anglais, à Princess-Theatre. — Musique de chambre, aux Institutions littéraires. — Jenny Lind en Amerique. — Ernst et Heller.

Il m'est bien agréable d'avoir à vous parler d'un nouveau succès obtenu par Halévy. Le *Val d'Andorre*, traduit en anglais, vient d'être donné à Princess-Theatre. M. Maddox, le directeur, est doué d'une grande activité, qualité d'ailleurs presque générale chez tous les impresarii de Londres. C'est lui qui a monté en anglais, avec un soin particulier, les opéras-comiques français et plusieurs opéras italiens, tels que *Lucia*, *la Sonnambula*, *Don Pasquale*, etc. Son théâtre, le mieux disposé pour le public (à Oxford-street, le centre du Westend), est surtout fréquenté par la bourgeoisie et les étrangers. L'absence de la fashion ne doit nullement contrarier M. Maddox, car l'argent des bourgeois ne vaut pas moins que celui des nobles. La popularité d'un opéra donné au théâtre de M. Maddox assure, en outre, la vente de la musique, et les éditeurs des opéras anglais que le directeur de Princess-Théâtre monte de temps à autre, ne se trouvent pas mal des succès bourgeois.

M. Maddox n'a rien épargné pour rendre la représentation du *Val* digne de sa réputation. Les décors, surtout le paysage du *Val d'Andorre*, sont admirables; la mise en scène et les costumes d'une fraicheur et d'une richesse inaccoutumées. Le nombre des choristes étant très-nombreux, il en résulte un bel effet scénique et musical.

Tout en soignant si bien ce qui pouvait plaire à la vue, M. Maddox n'a point négligé la partie musicale. Le *Val d'Andorre* est chanté par les meilleurs artistes du théâtre, et si tous n'ont pas atteint la même perfection et la même finesse d'exécution, ils n'ont pas moins contribué à un bel ensemble.

M. Harrison, ténor très-renommé en Angleterre, chante Lejoyeux d'une manière remarquable. Ce rôle est fort avantageux pour cet artiste, dont la voix ne m'avait jamais paru avoir autant de charme. Son jeu, modelé sur celui de Chollet, n'a pas été moins digne d'éloges. Même dans la scène d'ivresse, il a su conserver les bonnes façons de l'officier français.

Mlle Nau, la charmante transfuge de l'Opéra de Paris, prodigue avec une facilité et une pureté si merveilleuse, les broderies, les cadences, les gammes, les arpèges et toutes les richesses de son art, qu'on l'applaudit chaleureusement dans le rôle de Georgette. L'élève de Mme Damoreau égale son illustre *professora*, qui lui a légué un trésor de fioritures exquises, et Mlle Nau a encore su l'enrichir à force de talent.

Le rôle de Rose-de-Mai est confié à Mlle Louisa Pyne, jeune cantatrice, qui a débuté il y a trois mois. Sa voix est fort belle; elle vocalise avec une grande précision et avec beaucoup de goût; mais il lui manque de la chaleur, de l'entraînement, et son jeu est d'une grande inexpérience. Malgré ces défauts elle a eu beaucoup de succès dans les deux romances, qu'elle a dites avec une grande pureté et une certaine grâce.

Parmi les morceaux d'ensemble, le quatuor du 2e acte: *O bonheur extrême!* a été unanimement bissé. L'orchestre et les chœurs ont été excellents, grâce à l'énergie et à la précision extraordinaires du chef d'orchestre, M. Loder, l'auteur de plusieurs opéras remarquables.

Le nom de Loder est d'ailleurs un des noms favoris de l'art musical en Angleterre. J'ai entendu récemment Mlle Kate Loder, qui sur le piano ne redoute aucune rivale: c'était dans une de ces nombreuses institutions littéraires qui, avec des cours de littérature, de sciences et de langues, donnent à leurs habitués des séances musicales. Mlle Loder m'a surtout fait impression dans un quatuor de Mozart et une fantaisie de Doehler, par un toucher nerveux et gracieux, par une précision, une netteté, une finesse et un abandon qui donnent à son jeu un intérêt très-vif.

Jenny Lind fait de nouveau parler d'elle, non pas comme devant venir chanter à Londres, mais comme ayant contracté un engagement avec l'Amérique. L'entrepreneur de Tom Pouce a engagé ce géant du chant pour une année au prix de 30,000 livres; en outre, un pianiste-accompagnateur, au prix de 5,000, et un ténor italien (je crois qu'il s'appelle Benetti) à 6,000.

La dernière séance des concerts du mercredi laissera un long souvenir. Elle était consacrée au bénéfice d'Ernst, et cet admirable artiste y a fait preuve d'un talent surprenant, même pour ceux qui l'avaient entendu dans les douze autres séances auxquelles il avait pris part. La vaste salle d'Exeter-Hall était comble. Plus de trois mille auditeurs s'y pressaient, et l'on ne saurait exprimer quelle a été la vivacité de leurs transports, la chaleur de leur enthousiasme.

Le morceau capital exécuté par Ernst, c'était le concerto de Mendelssohn, qu'il a rendu avec une profonde intelligence de l'œuvre et une puissance de son supérieure à celle qu'il tire ordinairement de son violon. Ensuite il a joué ses fantaisies sur des thèmes de *Ludovic*, du *Pirate*, et terminé par son *Carnaval de Venise*, redemandé à grands cris comme l'avaient été plusieurs variations des deux fantaisies.

De telles soirées font époque dans la vie d'un artiste.

Ernst a des engagements de tous côtés tant à Londres qu'en province.

Stephen-Heller continue d'être infiniment goûté. Son talent plaît beaucoup, et les Anglais, que l'on accuse de manquer de goût, discernent pourtant avec une extrême finesse ses éminentes qualités.

H. P.

NOUVELLES.

*** Aujourd'hui dimanche à l'Opéra, représentation extraordinaire, la *Xacarilla*, *la Vivandière*, dansée par Fanny Cerrito et Saint-Léon, l'ouverture de *Guillaume Tell*, *Il Barbiere di Siviglia*, chanté par les artistes du théâtre Italien, et le bal masqué de *Gustave*.

— Demain lundi *le Prophète*.

— *Le Prophète* a reparu lundi dernier: la recette a dépassé 9,000 francs. Une indisposition de Mlle Castellan a empêché de la donner vendredi.

*** Duprez chantait mercredi pour la dernière fois, disait l'affiche. Il finissait par où il avait commencé, par deux actes de *Guillaume Tell*. Le spectacle se composait en outre de la *Coupe enchantée*, jouée par les artistes du Théâtre-Français; du *Barbier de Séville*, chanté par les artistes italiens; du troisième acte d'*Otello*, chanté par Mme Viardot; de la *Vivandière*, des Danseuses viennoises, du bal masqué de *Gustave*. La soirée a donc duré jusqu'à plus de deux heures du matin, et pourtant elle n'a pas semblé trop longue. Le grand chanteur nous a encore donné une preuve irrécusable de la puissance de son talent. Dans le premier récitatif: *Ma présence pour vous est peut-être un outrage;* dans le duo qui suit, et surtout dans le trio si pathétique, sur la phrase: *Mon père, tu m'as dû maudire*, il a ému, transporté la salle entière. Dans le *Suivez-moi* du troisième acte, il a retrouvé son énergie primitive, sans en excepter l'*ut* de poitrine, qu'il a deux fois atteint et soutenu deux fois aux acclamations de toute la salle. Après la chute du rideau, un double rappel et des tonnerres de bravos ont salué le chanteur émérite. Dans *Otello*, Mme Viardot a été sublime. La romance du Saule chantée par elle est une création toute nouvelle et d'un immense effet. Le *Barbier de Séville* avec Lablache, Ronconi, Lucchesi, Majeski, Mme d'Angri, avait paru charmant comme toujours, et voilà pourquoi sans doute on le donne encore aujourd'hui. Du reste, le public s'était porté en foule aux adieux de Duprez. Malgré le prix élevé des places, il n'en restait pas une à prendre dans toute la salle.

*** Meillet a continué ses débuts dans *l'Ame en peine*. La seconde épreuve ne lui a pas réussi moins que la première.

*** Les représentations du *Prophète* à Marseille se poursuivent avec un succès et un empressement toujours croissants.

*** Le 30 janvier dernier, le *Prophète* a été donné à Dresde. Il y a obtenu un succès d'enthousiasme; l'exécution musicale a été magnifique. L'orchestre de Dresde, qui est un des meilleurs de toute l'Allemagne, a voulu prouver à Meyerbeer, qui avait présidé aux répétitions, qu'il était digne de son ancienne réputation, en jouant tout l'ouvrage avec une verve entraînante. Tichatscheck, le plus célèbre ténor de l'Allemagne, a chanté le rôle du *Prophète* d'une façon admirable, mais surtout l'hymne triomphal du 3e acte, après lequel il a été rappelé par la salle entière. Mlle Michalesi, récemment engagée à ce théâtre, douée d'une superbe voix, a obtenu le plus éclatant succès dans le rôle de Fidès. Le public a appelé à grands cris Meyerbeer, et lorsqu'il a paru sur la scène, on lui a jeté une grande quantités de fleurs et de couronnes. Après le 4e acte le roi l'a fait venir dans sa loge pour lui exprimer toutes sa satisfaction, et lui a remis la croix de chevalier de l'ordre du Mérite. La mise en scène était splendide, tout à fait comme à celle de Paris; le célèbre peintre Desplechin, a peint les décors, et le public l'a également rappelé à la fin de l'ouvrage, pour lui témoigner, par des applaudisements, combien il était enchanté de ses beaux décors.

*** Le théâtre Italien a repris jeudi dernier le chef-d'œuvre de Cimarosa, *Il Matrimonio segreto*, chanté par Lablache, Lucchesi, Mmes Persiani, Vera et d'Angri. Rarement on avait vu de réunion d'artistes plus complète et d'exécution aussi supérieure; le rôle de Geronimo est toujours le triomphe de Lablache, et Lucchesi chante fort bien celui de Paolino. Les trois cantatrices se sont également distinguées chacune dans un rôle qui leur convient parfaitement.

*** D'après une note qui paraît venir d'une source officielle, une subvention de 100,000 francs serait demandée pour le Théâtre-Italien par M. le ministre de l'intérieur, mais avec l'intention formelle de ne porter aucune atteinte à la subvention de l'Opéra-Comique.

*** Notre Conservatoire de Paris ne forme pas seulement des artistes français: souvent des étrangers, des Italiens même, viennent lui demander l'éducation musicale. M. Nerini est de ce nombre. Après avoir terminé ses études

en qualité de pensionnaire il va repartir pour son pays et y commencer sa carrière théâtrale. Il nous fera ses adieux par un brillant concert qui aura lieu le dimanche 17 de ce mois, dans la salle Herz, rue de la Victoire, à deux heures précises. D'éminents artistes, tels que Ronconi, Barbot, Verroust frères, Mmes Castellan, Hébert Mangin, et les pensionnaires du Conservatoire prendront une part active à cette intéressante matinée.

*** La société des *Amis de l'Enfance* a fait remettre à Mlle Anna Lemaire, qui a joué et chanté le rôle de la Camarge du charmant opéra les *Deux Princesses*, représenté le 2 février dans la grande salle du Conservatoire, un magnifique bracelet en or massif sur lequel est gravée intérieurement une inscription des plus flatteuses pour elle.

*** Le premier concert de la Société philharmonique fondée par Berlioz aura lieu le mardi 19 février, à huit heures du soir, dans la salle Sainte-Cécile. La sympathie du public pour cette institution nouvelle n'a pas tardé à se déclarer et les places s'enlèvent rapidement. Voici le programme de la première soirée :

1° Ouverture de *Léonore* (1re version) de Beethoven.
2° Les deux premières parties de la *Damnation de Faust*, de Berlioz.
1re Partie : Pastorale, Ronde de Paysans, Marche hongroise.
2e Partie : Monologue de Faust, Hymne de la *Fête de Pâques*, Scène de la *Cave de Leipzig*, Air de *Méphistophélès*, Chœur et Ballet des *Sylphes*, Double chœur d'*Etudiants* et de *Soldats*. Les solos seront chantés par MM. Roger et Levasseur.
3° Fantaisie sur *Otello*, composée par Ernst, et exécutée par M. Joachim
4° Air avec chœurs d'*Iphigénie en Tauride*, de Gluck, chanté par Mme Viardot.
5° Première scène du 3e acte d'*Echo et Narcisse*, de Gluck. Le solo sera chanté par Mlle Dobré.
6 Solo de Violoncelle, composé et exécuté par M. Demunck (professeur au Conservatoire de Bruxelles).
7° Air de *Joseph*, de Méhul, chanté par M. Roger.
8° Scène de la *Bénédiction des poignards* des *Huguenots*, de Meyerbeer, avec les solos de chant quadruplés.

*** La dernière symphonie de Mme Farrenc, exécutée avec tant d'effet au Conservatoire de Paris, va l'être aussi au Conservatoire de Genève. Le directeur de cet établissement, M. Delacour, a écrit à Mme Farrenc une lettre des plus flatteuses pour la prier de vouloir bien lui prêter les parties d'orchestre de cette belle composition.

*** Le succès que M. N. Louis venait d'obtenir dans la ville de Reims a bien vite trouvé un écho dans celle d'Amiens, où *les Deux sergents* ont été représentés vendredi, 8 février. L'ouvrage a produit un effet électrique ; l'auteur a été rappelé deux fois.

*** Une brillante solennité musicale a eu lieu, jeudi dernier, au Jardin-d'Hiver, au bénéfice des crèches. Mlle Dobré s'y est fait entendre avec beaucoup de succès dans l'air *Grâce de Robert*. Mlle Nantier a été vivement applaudie dans le grand air du *Prophète* et dans le duo des cartes de *Charles VI*, qu'elle a chanté avec M. Beance. Les charmantes danseuses viennoises ont aussi voulu coopérer à cette œuvre de bienfaisance. L'orchestre était confié à l'habile direction de M. Pollet.

*** L'interprète le plus renommé de la musique de Schubert, François Wartel, obtient dans tous les salons d'immenses succès avec la *Rose d'un jour* et *Berceuse*, deux mélodies de Salvator. Partout ces mélodies lui sont redemandées et se chantent, d'après lui, avec un enthousiasme extraordinaire.

*** Dans la dernière soirée musicale donnée chez M. Massart, Mme Cabel s'est doublement signalée en chantant avec un sentiment tout à fait digne de Mozart le petit solo d'Electre dans un chœur d'*Idoménée*, et puis en déployant, dans un air de concert très-fin et très-piquant, composé par notre collaborateur Maurice Bourges, sous le titre de la *Cantatrice*, une perfection rare de vocalisation et une charmante vivacité de comédienne.

*** Maurin, le jeune et habile violoniste, est de retour de son voyage en Hollande, où son talent a reçu l'accueil qui lui est dû. Le roi des Pays-Bas vient de lui décerner la décoration de l'ordre du Chêne.

*** Le séjour de M. Van der Heyden à Lyon se prolonge par le succès qu'il y obtient. Dans les deux concerts qu'il a donnés avec Mlle Lavoye, dans celui de Thalberg, auquel il a pris part, il a mérité d'unanimes bravos, confirmés par les suffrages de la presse.

*** L'ambassadeur de la Sublime-Porte vient de remettre à M. Strauss, de la part du sultan, son maître, une bague en brillants d'un grand prix.

*** M. Neumann, déjà connu comme organiste, donnera le jeudi 14 février, dans les salons d'Erard, une soirée dans laquelle il fera entendre plusieurs de ses compositions musicales pour le piano.

*** La société pour l'exécution de la musique de chambre, dont nous avons parlé dans notre dernier numéro, et dans laquelle les œuvres de Bach, Beethoven, Mendelssohn, etc., auront Mme Wartel pour digne interprète, est définitivement constituée. Nous publions aujourd'hui le programme complet des séances de cette société.

*** M. Silas, qui, cette année, a obtenu le premier prix d'orgue au Conservatoire, est de retour d'un voyage en Hollande. Dans une des séances de la société *Felix Meritis*, il a exécuté son second concerto, morceau d'un style classique et dans lequel l'orchestre joue un rôle important. M. Silas s'est aussi fait connaître comme improvisateur, en variant avec talent un thème pris au hasard.

*** Mlle Delia Hamburger donnera lundi 18 février, une soirée musicale dans les salons d'Erard, rue du Mail, 13.

*** La première des séances de musique de chambre que Mlle Charlotte de Malleville se propose de donner, a eu lieu hier samedi 9 février, dans la salle de Sax, rue Saint-Georges.

*** L'*Italia musicale*, qui se publie à Milan et que les révolutions avaient suspendue, vient de reparaître. Son premier numéro est du 30 janvier dernier.

*** M. Armand Limnander, l'auteur de la partition des *Monténégrins*, a épousé jeudi dernier Mlle Caroline Blin.

*** Le comité de l'association des artistes peintres, sculpteurs, architectes, graveurs et dessinateurs, présidé par M. Taylor, vient de décider qu'il donnera sa 5e fête annuelle dans la salle de l'Opéra-Comique, le samedi 16 février courant, à 9 heures du soir, au profit de sa caisse de secours. L'éclat et le bon goût de l'ornementation, confiée aux artistes les plus célèbres faisant partie de l'association, l'orchestre nombreux conduit par Dufrêne, qui compose en ce moment un répertoire spécial pour cette solennité : tout viendra concourir au succès de cette fête philanthropique, pour laquelle l'élite de la société parisienne sera représentée par cent dames patronesses chez lesquelles sont distribués les billets, dont le prix est fixé à 10 fr. par personne. — On trouve également des billets chez MM. Bolle-Lasalle et Alexis-Thuillier, trésoriers de l'association, rue Neuve-Saint-Nicolas, 22.

Chronique départementale.

Nantes. — *Maria Padilla*, de Donizetti, traduite en français par M. Hippolyte Lucas, vient d'obtenir au Grand-Théâtre un immense succès. Mme Julienne, dans le rôle principal, et dès le premier acte, a mérité une brillante ovation. Le duo de Maria et d'Inez au second acte, celui de Maria et de son père, l'air du baryton au quatrième acte, et surtout la cabalette finale chantée par Maria ont soulevé des tonnerres d'applaudissements. C'est au talent de Mme Julienne, heureusement secondée par Mme Scott, MM. Allard, Hager et Reynat que le public nantais doit la révélation des beautés de cette musique encore inconnue à Paris.

*** *Limoges*, 1er février. — Les dernières représentations données par Bordas n'ont pas été moins brillantes que les autres. A celle de *Lucie*, une couronne a été jetée à l'artiste par la main du maire de la ville. La foule était telle que beaucoup de spectateurs, n'ayant pu se placer dans la salle, avaient pénétré jusque dans les coulisses.

*** *Nancy*, 2 février. — Le rôle de *Norma* a été pour Mlle Méquillet un nouveau triomphe. Mme Huré, qui avait fort bien chanté le rôle d'Adalgise, a partagé avec elle les bravos et le rappel.

Chronique étrangère.

*** *Hambourg*. — La seconde représentation du *Prophète* a encore produit plus d'effet que la première. Il en a été de même de toutes les grandes compositions de Meyerbeer : plus on les écoute et plus on les étudie, plus on les admire. Parmi les acteurs on cite Mlle Wagner, qui a été admirable dans le rôle de Fidès.

*** *Brême*. — Mlle Nissen, qui a eu de si beaux succès à Leipzig, donne maintenant ici des soirées très-suivies. Au théâtre, le rôle de Lucia lui a valu de fréquents applaudissements. Les prix avaient été doublés, et la salle était comble.

*** *Vienne* — M. Kiesewetter vient de mourir à l'âge de 77 ans ; on lui doit plusieurs ouvrages sur la musique, entre autres une histoire de l'origine et du développement de l'art musical moderne. M. Kiesewetter a été enterré à Badeu près de Vienne

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

Salons de M. Érard, 13 rue du Mail.

Séances de musique de chambre données par Mme Wartel, MM. Joachim et Cossmann, avec le concours de MM. Casimir Ney et Gouffé.

On entendra des œuvres de *Sébastien Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn*.

1re séance, jeudi 28 février ; — 2e séance, jeudi 7 mars ; — 3e séance jeudi 21 mars, à 8 heures du soir.

Stalles, 5 francs, par abonnement, 12 francs pour les trois séances. — Entrée, 3 francs.

S'adresser, pour les abonnements, chez MM. Brandus et Cie, éditeurs, 87, rue Richelieu ; chez Erard, 13, rue du Mail, et chez Mme Wartel, 44, rue Richer, de deux heures à six heures.

PROGRAMME DES TROIS SÉANCES.

Première. — 1. Quatuor en *si-b.*, Haydn. — 2. Concerto, Sébastien Bach. — 3. Trio en *ré*, Mozart. — 4. Fugue en *sol* mineur, pour violon, Sébastien Bach. — 5. Quatuor en *ut*, Beethoven.

Deuxième. — Quintette en *mi*, Mme Farrenc. — 2. Prélude pour le violon, Sébastien Bach. — 3. Sonate en *ré*, pour piano et basse, Mendelssohn. — 4. Quatuor posthume, de Beethoven.

Troisième. — 1. Quatuor, Mendelssohn. — Ciaccona pour violon, par S. Bach, avec une partie de piano, par Mendelssohn.

— THÉATRE ITALIEN. Aujourd'hui, dimanche-gras, dernière fête italienne, bal de nuit paré et travesti. L'orchestre, composé de 50 musiciens, sera dirigé par M. Dufrêne. Les cavaliers ne seront reçus qu'en tenue de soirée ; les dames seront admises en domino, loups de velours ou toilette de bal. Prix d'entrée : 10 fr. On trouve des billets chez MM. Brandus et Cie, 37, rue Richelieu.

BAL D'ENFANTS. — *Salle Sainte-Cécile*. Cette charmante salle, que la haute société de Paris a prise sous son patronage, ouvre ses portes le dimanche gras à une heure après midi à l'essaim folâtre de tous les enfants costumés et parés de la fashion parisienne. Scènes de prestidigitation, d'escamotage etc. Scènes de Guignol, scènes de l'homme à la poupée, tombola de bonbons et de joujoux, quadrilles de mirlitons et tout ce que l'enfance peut souhaiter de jeux amusants, tout est réuni pour faire de cette fête la plus joyeuse solennité enfantine que le carnaval Lotrira. Le prix est de 1 fr. 50 par personne et de 3 fr. pour 4 personnes munies d'un billet de famille. On peut se procurer ces billets à l'avance à la salle Sainte-Cécile.

PUBLIÉ PAR
BRANDUS et Cᵉ. éditeurs, 87, rue Richelieu.

ÉMILE PRUDENT. Op. 34. CONCERTO SYMPHONIE

POUR PIANO ET ORCHESTRE.

Le Piano, 6 fr. net. L'Orchestre, 8 fr. net. Le Quatuor, 4 fr. net.

GRANDE FANTAISIE DE CONCERT
SUR
LA FAVORITE
DE DONIZETTI,
POUR VIOLON AVEC ACCOMPAGNMEENT DE PIANO,
PAR D. ALARD.
Op. 20. — Prix : 4 fr. net.

FANTAISIE DE CONCERT
SUR
LE PROPHÈTE
Pour Violon avec accompagnement de Piano.
Par ERNST.
Op. 24. — Prix : 4 francs net.

DUO BRILLANT
SUR
LA FAVORITE
DE DONIZETTI,
Pour Piano et Violon par OSBORNE et BÉRIOT.
Prix : 4 fr. net

LA
GRANDE
PARTITION
ET
LES PARTIES
D'ORCHESTRE
DE
LA FÉE
AUX ROSES
SONT
EN VENTE.

AUX MANES DE FRÉDÉRIC CHOPIN,
ÉLÉGIE ET MARCHE FUNÈBRE
PAR STEPHEN HELLER.
Op. 71 — Prix : 3 fr. net.

FANTAISIES POUR PIANO
PAR
F. HUNTEN, SUR **LE PROPHÈTE.** Op 471. — Prix : 3 fr. net.
H. ROSELLEN, SUR **LA FÉE AUX ROSES** Op. 149. — Prix : 4 fr. net

DÉDIÉ AUX ÉLÈVES DES PENSIONNATS.
LES VACANCES
DOUZE COMPOSITIONS ORIGINALES ET FACILES POUR LE PIANO,
PAR FERDINAND KELLER.

1. Valse gracieuse.
2. Maria-Polka.
3. Souvenir de Baden, nocturne.
4. Valse sentimentale.
5. Souvenir de Séville, boléro.
6. La belle fleur, valse à 2 temps.
7. Nocturne.
8. Tyrolienne.
9. Rondo.
10. Promenade.
11. Dernier Plaisir, rondo.
12. Marche de la Rentrée.

Réunies : 12 fr. net. — Chaque numéro : 1 fr. 50 c. net.

TRE ARIETTE per Soprano et UNA ARIA per Basso.
DA
G. ROSSINI.
Prix : 5 fr. net.

Paris, J. MEISSONNIER fils, 22, rue Dauphine.

QUADRILLES NOUVEAUX.

MUSARD. LE MOULIN DES TILLEURS, sur l'opéra de Maillart. . 4 f. 50
BRISE-TOUT, sur l'Album 1850, d'Etienne Arnaud. . . 4 50

A. P. JULIANO. LES ÉTOILES, 2 quadrilles brillants, ornés d'une lithographie à double teinte . . . . . chaque. 4 50
— LA CHINOISE ET LA FRANÇAISE, 2 quadrilles très faciles. . . . . chaque. 4 50

AM. ARTUS. LES QUATRE FILS AYMON, sur le drame de l'Ambigu . . . . . 4 f. 50
— BACCHANAL, quadrilles de carnaval. 4 50

ANCESSY. FRANÇOIS LE CHAMPI, sur le drame de George Sand, exécuté à l'Odéon. 4 50

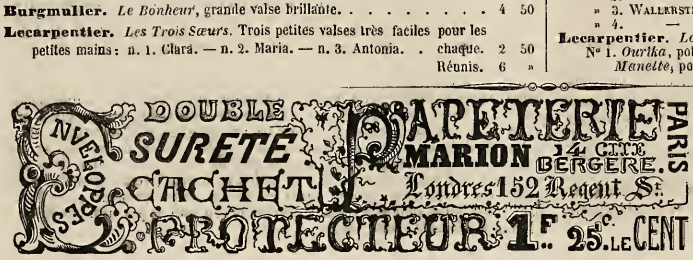
LECARPENTIER. LE MOULIN DES TILLEULS, quadrille facile sur l'opéra de Maillart 4 50
— NINI, petit quadrille très facile. 4 50

VALSES.

Marcailhou. *La Baguette d'or*, grande valse brillante . . . . . 5 »
J. Strauss. *Le Moulin des tilleuls* sur l'opéra de A. Maillart. 4 50
Musard fils. *La Statue d'argent*, suite de valses brillantes. 4 50
Musard. *Le Château de Maisons-Laffitte*, sur des motifs de M. le prince de la Moskowa. 4 50
Burgmuller. *Le Bonheur*, grande valse brillante. 4 50
Lecarpentier. *Les Trois Sœurs*. Trois petites valses très faciles pour les petites mains : n. 1. Clara. — n. 2. Maria. — n. 3. Antonia. . chaque. 2 50
Réunis. 6 »

POLKAS.

Mlle E. Sengel. *Pauline et Léonie*, 2 polkas brillantes et faciles, chaque . . . . . 2 »
A. Piliaff. *Victoria*, ornée du portrait de la reine d'Angleterre . . . . . 2 »
Marcailhou. *Fleur des champs* et *Fleur des salons*, 2 polkas brillantes, chaque 2 50
Les Allemandes, choix de quatre polkas.
Nᵒˢ 1. STRAUSS. *Alice*, dernière polka. . . . . 2 »
» 2. — *Polka des tambours*. . . . . 2 »
» 3. WALLERSTEIN. *Polka des matelots*. . . . . 2 »
» 4. — *Polka d'amour* . . . . . 2 »
Lecarpentier. *Les trois Favorites*, très faciles (petites mains).
Nº 1. *Ourika*, polka créole. — Nº 2. *Carabine*, polka militaire. — Nº 3. *Manette*, polka savoyarde. — Réunis, 6 fr. — Séparées, chaque . . 2 50



AMUSER LES ENFANTS en les instruisant avec le **Diaphanographe-Lard** qui apprend à écrire et à dessiner sans maître et sans papier.

Pourvu qu'un enfant ait la force de tenir un crayon, il peut écrire et dessiner correctement. Le *Diaphanographe-Lard* sert aussi pour écrire la Musique et faire des Cartes géographiques. Avec ce instrument l'on obtient à l'instant l'épreuve de ce que l'on a dessiné, et une contre-épreuve sur papier ou sur pierre lithographique, soit la reproduction exacte de Medailles, Feuilles naturelles, Fleurs, ou Dessins de Dentelles, de Broderies, d'Etoffes, de Châles, etc.

Prix avec modèles : 2 fr. **Lard-Esnault,** papetier-relieur, 23, *rue Feydeau*.

PARIS. IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cᵉ, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

17e Année. N° 7. 17 Février 1850.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres.	Cramer, Beale et Cie, 201 Regent street.
St-Pétersbourg.	Bellizard.
New-York.	Scharfenberg et Luis.
Madrid.	Union artistico-musical.
Rome.	Merle.
Amsterdam.	Bureau des Postes.
Berlin.	Id.
Leipzig.	Michelsen.
Lisbonne.	Sassetti.

Prix de l'Abonnement

Paris, un an.	24 fr.
Départements et Belgique.. . . .	30
Etranger.	34

Annonces.

50 cent. la ligne.	pour 1 fois.
30 cent.	pour 3 fois.
20 cent.	pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Revue d'un demi siècle (quatrième article), par **Edouard Fétis.** — Le *Prophète*, étude analytique de la partition (troisième article), par **Georges Kastner.** — Société des concerts et Union musicale, par **Maurice Bourges.** — Revue critique, concerto-symphonique de Prudent, par **Henri Blanchard.** — Sur les principes fondamentaux de la musique (deuxième article), par **Fétis** père. — Nouvelles et annonces.

REVUE D'UN DEMI-SIÈCLE.

(Quatrième article.) (1)

THÉATRES LYRIQUES. — OPÉRA.

La Révolution et l'Opéra. — Les différents titres de ce spectacle. — Son personnel chantant. — Kreutzer. — Nicolo. — Catel. — *Sémiramis* et les musiciens savants. — Winter. — Une erreur de Grétry. — Steibelt. — Méhul, né pour l'opéra, n'y peut réussir. — Jadin. — Cherubini, compositeur dramatique en dépit des flatteurs de Napoléon. — Paisiello refait la *Proserpine* de Quinault. — Lefebvre. — Kalbrenner et Lachnith. — Singulière fortune de Lesueur ; l'empereur des Français à l'auteur des Bardes ; la *Mort d'Adam* et la musique des patriarches. — Porta. — Dalayrac se trompe de route. — Gaveaux. — Blangini.

De tous les théâtres de Paris, l'Opéra est celui qui avait été le plus profondément troublé par les événements de la révolution. Le régime démocratique ne lui convenait en aucune façon; tout en lui respirait, au contraire, l'aristocratie. Ses traditions, comme ses instincts, le rattachaient profondément à l'ancien ordre de choses. Les orages politiques jetèrent la désolation dans le camp mythologique. Les dieux se retirèrent prudemment sur les sommités de l'Olympe; les faunes et les satyres se cachèrent dans les profondeurs des forêts; les bergères enrubannées s'enfuirent épouvantées; les fleuves arrêtèrent leur cours; il n'y eut pas jusqu'aux vents qui ne cherchèrent un refuge dans les grottes obscures. L'Opéra avait eu beau adresser, par nécessité, à la Convention des protestations de républicanisme; il regrettait la cour et son luxueux cortége, les marquis dont ses déesses mangeaient d'avance l'héritage, les représentations de Versailles et de Fontainebleau, toutes les causes de son ancienne splendeur. Sans lui donner l'équivalent de ce qu'il avait perdu, le retour d'un temps plus calme et plus favorable aux arts lui fit apparaître l'avenir sous de plus riantes couleurs.

Chaque modification dans la forme du gouvernement apportait un changement dans le titre officiel du premier théâtre lyrique de France. Créé sous le nom d'Opéra, il fut appelé successivement Académie royale de Musique, Académie de Musique, Opéra national, Théâtre de la République et des Arts. C'est par ce dernier titre qu'il était désigné quand le siècle s'ouvrit.

L'Opéra comptait parmi ses premiers sujets, en 1801, plusieurs artistes affectionnés du public, mais dont on pourrait dire que le talent ne justifiait pas la renommée, s'il n'était juste de tenir compte du goût qui régnait en France à cette époque, et qui ne leur permettait guères d'être différents de ce qu'ils furent. Nous voyons d'abord parmi eux Lainé, chanteur que Berton, père de l'auteur d'*Aline*, avait recruté sur la voie publique, dans l'humble classe des marchands ambulants. Lainé avait débuté en 1770, dans une des représentations données pour les fêtes du mariage de Louis XVI. Il était devenu chef d'emploi pour les rôles de haute-contre, lors de la retraite de Legros. Il crut devoir, par reconnaissance pour la cour dont il avait reçu des bienfaits, se montrer fidèle à la cause royaliste au commencement de la Révolution. Ayant un soir chanté avec enthousiasme dans *Iphigénie en Aulide* :

Chantons, célébrons notre reine,

les spectateurs des loges, heureux de saisir l'enthousiasme, éclatèrent en longs applaudissements. Lainé triompha ; mais, quelques jours après, il paya son succès par une humiliation. Les patriotes vinrent en foule au parterre, sifflèrent le trop hardi ténor et l'obligèrent à protester de son civisme, en affirmant qu'on avait mal interprété l'innocent effet du morceau d'*Iphigénie*. Enfin le 9 thermidor, il se vengea de ce sacrifice de ses opinions et de son amour-propre, en chantant le *Réveil du Peuple* à pleins poumons au début de chaque représentation. Un talent comme celui de Lainé, qui faisait pâmer d'aise les amateurs du temps, semblerait aujourd'hui souverainement ridicule. L'émission de la voix, l'articulation, le goût du chant de cet artiste, feraient le plus déplorable effet.

Chéron, la basse-taille, ignorait, comme tous ses camarades, les vrais principes de l'art du chant; mais il avait une belle voix et n'en abusait pas pour crier, ainsi qu'on ne le faisait que trop à l'Opéra.

Après avoir étudié la théologie, Lays s'occupa de jurisprudence et voulut embrasser la profession d'avocat; mais sa belle voix lui avait fait, dans la petite ville du Midi qu'il habitait, une réputation dont le bruit parvint jusqu'à Paris. On jugea qu'il pourrait être utile à l'Opéra, et une lettre de cachet lui enjoignit de débuter à ce théâtre. C'est ainsi que le despotisme de la cour en usait alors avec la liberté des citoyens. Lays s'arracha avec peine à ses tranquilles occupations. Un brillant succès fut la compensation de la contrariété que lui faisait éprouver un changement forcé de carrière. Les divisions politiques avaient pénétré dans les coulisses de l'Opéra. Aux sympathies royalistes de Lainé, Lays opposait les idées républicaines les plus avancées. Il approuvait hautement tous les actes du gouvernement terroriste, et parcourut le Midi pour ameuter contre les Girondins les habitants passionnés de cette contrée de la France. Les sectionnaires ardents récompensaient son patriotisme en l'applaudissant avec transport dans *Panurge*, dans la *Caravane* et dans *Anacréon*. Comme son rival Lainé, mais dans un autre sens, il fut obligé de faire abnégation de ses principes, lorsqu'on voulut qu'il chantât le *Réveil du Peuple*

(1) Voir les numéro 1, 2 et 3.

après la chute de Robespierre, puis ensuite des couplets de circonstance pour célébrer le retour des Bourbons en 1814.

Adrien, double de Chéron, chantait plus fort, sinon mieux, qu'aucun des premiers sujets de l'Opéra. Jamais le *hurlo francese* ne fut pratiqué avec plus de zèle que par cet artiste.

Mlle Maillard avait commencé par la danse sa carrière dramatique. Elle figura dans les divertissements de l'Opéra-Comique et partit pour Saint-Pétersbourg, où elle parut dans plusieurs ballets au théâtre de la Cour. A son retour à Paris, vers 1780, elle eut l'occasion de chanter devant Berton père, directeur de l'Opéra, qui lui trouva de la voix et la fit débuter dans l'emploi de Mme Saint-Huberty, qu'elle ne tarda pas à remplacer.

Mlle Armand passa de l'Opéra-Comique à l'Opéra et débuta dans le rôle d'Antigone d'*OEdipe*. Elle avait une voix fortement timbrée et de l'énergie; mais sa vocalisation était des plus défectueuses.

Tel était le noyau du personnel chantant à l'Opéra en 1801. Dans la danse on remarquait Vestris, Gardel, Branchu, Mlles Clotilde, Chevigny, Collomb et Mme Gardel.

Pour ne pas faire un état annuel de la situation de l'Opéra, ce qui nous exposerait à des redites, en revenant à plusieurs reprises sur le compte des mêmes auteurs, nous partagerons le demi-siècle dont nous avons entrepris de dresser le bilan artistique, en trois époques qui auront le double avantage de marquer des périodes historiques différentes, et d'offrir aux annales de l'art des divisions assez nettement caractérisées. La première époque s'étendra de 1801 à 1815; la seconde, de 1815 à 1830; la troisième, de 1830 à 1850.

Les compositeurs qui ont eu des ouvrages représentés à l'Opéra de 1801 à 1815 sont au nombre de vingt-trois. Voici leurs noms : Kreutzer, Nicolo, Catel, Grétry, Steibelt, Méhul, Jadin, Cherubini, Paisiello, Lefebvre, Lachnith, Kalkbrenner, Lesueur, Porta, Dalayrac, Gaveaux, Blangini, Persuis, Spontini, Piccinni, Fiocchi, Berton et Paër. Nous les avons inscrits, non dans l'ordre de leur mérite, mais selon la date de la représentation de leurs ouvrages. Kreutzer est le plus fécond des musiciens de cette époque qui aient travaillé pour l'Opéra. Son nom fut, dans l'intervalle de quatorze ans, livré sept fois aux applaudissements du public.

Kreutzer, violoniste habile et compositeur doué d'une remarquable facilité de conception, s'était fait connaître par un grand nombre d'opéras comiques qui l'avaient classé parmi les maîtres les plus distingués de l'école française Il s'était attaché à donner à chacun de ses ouvrages un style qui fût approprié au sujet du poëme. Dans le drame historique de *Jeanne d'Arc*, il visa au genre quasi-héroïque; dans *Paul et Virginie*, il fut simple et naïf en même temps que chaleureux; pour *Lodoïska*, il trouva des mélodies d'un caractère encore différent. Il fut rêveur dans *Charlotte et Werther*, et belliqueux dans le *Siége de Lille*. Dans la *Journée de Marathon*, il aurait eu bonne envie de faire de la musique grecque; mais l'embarras était de savoir en quoi consistait, chez les anciens, l'art sur lequel on a tant écrit sans parvenir à formuler une pensée un peu claire. Cette recherche de la couleur locale était d'autant plus louable, qu'elle était chose assez rare à l'époque où Kreutzer composait les opéras que nous venons de citer.

Après tant de succès obtenus sur la seconde scène lyrique de France, Kreutzer eut la légitime ambition de briller enfin sur la première. Ce n'était pas une faveur qu'il sollicitait, c'était un droit que lui donnait sa position dans l'art. *Astianax* fut son premier essai dans le genre lyrique proprement dit, à moins qu'on ne regarde comme tel l'opéra de *Flaminius à Corinthe*, qu'il composa en société avec Nicolo Isouard, et dans lequel il était difficile de savoir exactement ce qui appartenait à l'un et à l'autre des deux collaborateurs. Vinrent ensuite *Aristippe*, *Abel*, le *Triomphe du mois de mars*, opéra-ballet, l'*Oriflamme* et la *Princesse de Babylone*. Bien qu'il y eût beaucoup de mérite dans ces ouvrages, Kreutzer ne s'y était pas élevé à la même hauteur de talent que dans ses opéras comiques. Cela tenait d'abord au genre même des poëmes dont il avait dû s'inspirer. C'était encore le règne des Grecs et des Romains à l'Opéra, et le génie essentiellement indépendant de notre auteur s'accommodait mal de l'obligation d'asservir sa pensée à la raideur d'un style décoré du nom d'antique, pour la plus grande gloire des règles qui prévalaient dans tous les arts. En second lieu, Kreutzer, devenu professeur au Conservatoire, s'était cru obligé de compléter des études scientifiques un peu négligées dans sa jeunesse, et peut-être son imagination s'était-elle refroidie au contact des traités méthodiques. Loin de nous la pensée de médire de la science; nous la tenons au contraire pour éminemment utile et respectable; mais il faut l'acquérir avant que les idées n'aient pris l'habitude de se formuler sans son secours. Du moment où il faut méditer sur ses applications, elle devient nuisible.

Nicolo Isouard avait fait son début à l'Opéra en même temps que Kreutzer. *Flaminius à Corinthe*, fruit de la collaboration de ces deux artistes, n'avait réussi que médiocrement. Ce n'était pas la première fois qu'il associait sa muse à celle de l'auteur de *Paul et Virginie*. Tous deux avaient travaillé ensemble à un opéra comique intitulé le *Petit page* ou *la prison d'Etat*, et Boïeldieu s'était joint à eux et à Méhul pour composer la partition du *Baiser et la Quittance*. Ces associations de plusieurs musiciens pour la confection d'un opéra sont inconnues de nos jours; elles étaient fréquentes alors. Avait-on sur l'art des idées plus étroites, ou bien était-on moins dominé par la vanité et par le désir de fixer sur soi seul l'attention publique? C'est ce que nous laissons au lecteur le soin de décider. Quant à nous, il nous paraît qu'il y avait plus de bonhomie dans les mœurs de cette époque. Nous aimons à voir des rivaux s'associer et diriger leurs efforts vers un but commun.

L'année lyrique de 1802 fut marquée par un événement qui attrista les amis d'un artiste justement estimé. Nous voulons parler de la chute de *Sémiramis*, à l'Opéra. Catel, savant harmoniste et l'un des fondateurs de la science du contre-point en France, s'était fait connaître par un *De profundis* composé pour une cérémonie funèbre de la garde nationale, par plusieurs hymnes révolutionnaires et par un bon nombre de morceaux de musique instrumentale, quand l'idée lui vint d'écrire pour le théâtre. Son nom et sa qualité d'inspecteur du Conservatoire lui firent aisément obtenir un poëme pour l'Opéra. Pénétré de l'importance de l'épreuve qu'il allait subir pour sa réputation, il mit tous ses soins à composer la partition de *Sémiramis*. Ce fut en vain; *Sémiramis* tomba pour ne plus se relever. Au temps où nous vivons, un pareil accident serait impossible Il y a des nuances dans le succès que peut avoir un opéra; mais ce succès est assuré d'avance. Ce qu'on reproche surtout à la musique de *Sémiramis*, c'est d'être savante. De la musique savante était nécessairement de la musique ennuyeuse; les expressions passaient pour synonymes. On prétendait que le style du premier ouvrage de Catel perçait dans sa nouvelle production, et qu'en écrivant son opéra, il lui était resté dans la plume quelque chose du *De profundis* qui avait commencé sa réputation. Catel fut très-sensible à l'échec de *Sémiramis*; d'un autre côté, les poëtes le regardèrent comme un homme sans avenir, en sorte que plusieurs années s'écoulèrent avant qu'il tentât de nouveau la fortune sur la scène de l'Opéra. En 1808, il composa la musique d'un ballet de Gardel intitulé : *Alexandre chez Apelles*. Deux ans après, il fit représenter les *Bayadères*, auxquelles le public fit un accueil bienveillant.

L'année 1802 n'était pas favorable aux compositeurs, savants ou autres. Honorablement connu en Allemagne et en Italie, où il avait fait représenter de nombreux opéras, Winter vint à Paris dans l'espoir de mettre le sceau à sa renommée. Le poëme de *Tamerlan* lui fut confié par l'administration; mais une chute fut le seul bénéfice qu'il retira de cette tentative. Quatre ans après, il revint à la charge avec un opéra de *Castor*, en grande partie formé de morceaux qu'il avait écrits pour un ouvrage joué au Théâtre-Italien à Londres. Il ne fut pas plus heureux cette fois. La musique de Winter, sans porter l'empreinte du

génie, n'était pas inférieure à celle de beaucoup d'autres compositeurs dont les œuvres jouissaient de quelque faveur; mais un double préjugé national s'opposait au succès de l'opéra de *Castor*. On se rappelait que Rameau avait composé une partition sur le même sujet, et lors même que Winter eût fait un chef-d'œuvre, il était impossible qu'on préférât la musique d'un artiste étranger à celle d'un maître français. Ceux qui n'auraient pas supporté sans ennui l'audition du *Castor* de Rameau s'en faisaient une arme contre celui de Winter. Et puis, comment le public français aurait-il pu applaudir des mélodies faites pour des oreilles anglaises? Winter fut complétement découragé par cette seconde mésaventure, et s'éloigna de Paris avec la ferme intention de n'y plus revenir.

Après un repos de plusieurs années, Grétry reparut avec la partition de *Delphis et Mopsa*, opéra en 3 actes. C'en était fait; la source qui avait si abondamment fourni de charmantes mélodies à la scène française, était tarie sans retour. On applaudit par reconnaissance la dernière production du chantre de *Richard*.

Steibelt ne se contentait pas d'être à Paris le pianiste le plus renommé; il voulut essayer ses forces comme compositeur dans un ouvrage lyrique. M. de Ségur, qui venait de terminer le poëme de *Roméo et Juliette*, eut confiance en lui et le chargea d'en faire la musique. Cette confiance ne fut point partagée par le directeur de l'Opéra, qui refusa net de le mettre en scène. Fort embarrassé, notre auteur alla frapper à la porte du théâtre de l'Opéra-Comique. « Accepteriez-vous une partition refusée par votre rival de la rue Richelieu? dit-il aux sociétaires en leur présentant *Roméo et Juliette* dépouillé de ses récitatifs. — Pourquoi pas, si elle est bonne et si elle a chance de réussite? Essayons. » La partition de *Roméo et Juliette* est trouvée délicieuse; la pièce est jouée et elle obtient une vogue dont il y avait peu d'exemples. Qui fut désappointé? L'Opéra. Steibelt, sans rancune, fit pour ce théâtre les airs d'un ballet qui fut représenté en 1802 sous le titre du *Retour de Zéphire*. En 1806, il donna la *Fête de Mars*, intermède mythologique préparé pour célébrer le retour de Napoléon. Voyez la bizarrerie des choses de ce bas-monde! L'auteur qui venait de tirer de sa lyre des accords à la gloire du vainqueur d'Austerlitz, partit immédiatement après pour la Russie et entra au service d'Alexandre.

Méhul ne fut pas heureux à l'Opéra : *Adrien* y avait eu du succès; des motifs politiques en firent interdire la représentation. Plusieurs autres de ses ouvrages furent reçus au même théâtre, mais ils n'y furent point représentés. Deux productions sans importance marquèrent seules son apparition sur la première scène lyrique au commencement de ce siècle : l'une fut le ballet de *Daphnis et Pandrose*, l'autre le petit opéra de l'*Oriflamme*, composé en société avec d'autres musiciens célèbres. Ce fut un étrange hasard que celui qui éloigna Méhul du théâtre sur lequel la nature de son talent l'appelait surtout à réussir. Il était né pour les choses vigoureuses, pour les larges effets de scène; c'était donc l'Opéra qui lui convenait, et il ne put se faire ouvrir que les portes de l'Opéra-Comique. Sous ce rapport, notre époque est plus judicieuse, il faut en convenir. Les artistes se placent plus aisément sous le jour qui leur est favorable. Les circonstances n'auront pas failli aux hommes de mérite; il y a place pour tous au soleil de la gloire.

Les bibliographes de la musique savent seuls que M. Jadin fut un compositeur fécond. Ses productions lyriques sont en grand nombre; mais elles n'ont pas survécu à l'époque de leur apparition. Ce fut principalement pour l'Opéra-Comique qu'il travailla. Il avait débuté à l'Opéra pendant la période révolutionnaire par des ouvrages dont les sujets étaient analogues à l'esprit du temps. En 1803 il fit jouer *Mahomet*. Les musiciens ont le privilége de n'avoir pas d'opinion politique. Nul ne reprochera jamais à M. Jadin d'avoir composé l'hymne des *Ennemis des tyrans* en 1793, l'*Hommage à Marie-Louise* en 1810 et la *Fête du roi* en 1817. L'art est de tous les régimes; il chante n'importe qui et n'importe quoi. Pourvu qu'il chante, toutes les occasions lui sont bonnes.

En 1803 apparut une des œuvres lyriques les plus remarquables dont s'honore la scène française moderne. Nous voulons parler d'*Anacréon*. Cherubini ne composait pas en vue du public; il faisait de la musique en artiste, pour la musique elle-même, et sans s'inquiéter des applaudissements de la foule. Il ignorait les petits stratagèmes au moyen desquels d'autres ont su créer chez leurs auditeurs un enthousiasme factice. De là vint qu'on ne fit qu'un accueil assez froid à cet opéra d'*Anacréon*, qui offre des beautés du premier ordre. Les *Abencérages* n'eurent pas, en 1813, un succès plus populaire. Le célèbre artiste avait contre lui l'opinion, ou, pour mieux dire, le parti pris de tous les personnages tenant à la cour, et qui, connaissant la prévention de l'empereur à son égard, n'auraient pas osé l'applaudir, dans la crainte de déplaire au maître. Le gros du public, qui suit toujours les impulsions venues d'en haut, n'était pas favorable à Cherubini. Il était convenu, d'ailleurs, qu'on devait refuser à ce maître le don de l'instinct dramatique.

Paisiello voulut profiter de son séjour à Paris pour composer un opéra français. Le sujet de la *Proserpine* de Quinault lui plut; il pria M. Gaillard de l'adapter aux nouvelles exigences de la scène, ce qui fut fait; et il écrivit sur ce poëme rajeuni une musique où abondaient les motifs élégants, mais où le défaut de connaissance du génie particulier de la langue française et des obligations qu'elle impose, se fit remarquer.

M. Lefebvre, auteur d'un certain nombre de petits opéras qui brillèrent un instant sur l'horizon des théâtres des boulevards, composa, toujours dans cette même année 1803, la musique de *Lucas et Laurette*, ballet pastoral de Milon. M. Lefebvre était un artiste instruit. Il savait les règles du style; mais la faculté créatrice lui était refusée. Milon, qui lui trouvait du goût, lui fit arranger les airs de plusieurs de ses compositions chorégraphiques.

Les armées françaises ne ramassaient pas seulement des objets d'art dans leurs glorieuses promenades à travers l'Europe; elles ramenaient parfois aussi des artistes à leur suite. Ce fut ainsi que Kalkbrenner, le père du célèbre pianiste de ce nom, arriva à Paris en 1799. Se trouvant à Naples à l'époque des fabuleuses campagnes d'Italie, il eut l'occasion de se lier avec des officiers qui l'engagèrent à venir se fixer en France. Kalkbrenner se rendit à cet avis. A peine débarqué, il apprend que la place de chef du chant est vacante à l'Opéra; il la sollicite et l'obtient. Il était compositeur; plusieurs de ses ouvrages avaient été représentés à Berlin, et même, chose assez singulière, c'étaient en général des opéras français qu'il avait faits, bien qu'Allemand. Il ne faut pas demander si, appelé à faire partie du personnel dirigeant de l'Opéra, il espéra avoir des occasions d'écrire pour la scène. Les oratorios de *Saül* et de la *Prise de Jéricho* furent cependant, avec une traduction de *Don Juan* de Mozart, les seuls ouvrages qu'il pût faire exécuter à son théâtre. Lachnith, auteur de plusieurs petits opéras et des *Fêtes lacédémoniennes*, drame lyrique du genre grec, qui demeura inédit malgré ses efforts persévérants pour le faire mettre en scène, fut le collaborateur de Kalkbrenner pour ces différents travaux.

Lesueur put marquer de blanc l'année 1804. Deux bonheurs lui arrivèrent à peu de mois d'intervalle. Il venait d'être désigné comme successeur de Paisiello dans les fonctions de maître de chapelle du premier consul, quand on représenta les *Bardes* à l'Opéra. La vogue de cette pièce est notée dans les annales du théâtre lyrique français. Lesueur fut le compositeur le plus populaire de son temps. On loua l'énergie des chants de l'heureux artiste, et l'on ferma les yeux sur les défauts de son style, qui ne furent aperçus qu'ensuite. Peu de temps après, Lesueur écrivait une messe pour le couronnement de l'empereur, et recevait du grand homme, comme un gage d'estime pour ses travaux, un présent orné de cette inscription : *L'Empereur des Français à l'auteur des Bardes*. C'était établir une espèce de parallèle entre l'artiste et le héros des campagnes d'Italie. Jamais hommage plus flatteur et plus délicat fut-il rendu au mérite? Trois mois plus tard, le *Triomphe de Trajan* parut à l'Opéra sous le

patronage du nom de Lesueur; mais l'auteur des *Bardes* n'avait eu qu'une faible part à la composition de cet opéra. Le plus grand nombre des morceaux était de Persuis, son collaborateur. Ce fut un succes de mise en scène. On en a vu de semblables depuis lors. La *Mort d'Adam*, jouée en 1809, était bien de Lesueur, et de lui seul. L'apparition de cet ouvrage causa une certaine sensation dans le monde artiste, moins à cause du mérite intrinsèque de la musique, que par l'intention manifestée par le compositeur d'en faire une sorte d'étude archéologique. Lesueur croyait de bonne foi avoir retrouvé, dans toute leur pureté, les chants des patriarches. Faute de points de comparaison, il fallait l'en croire sur parole. Cependant si beaucoup de spectateurs, confiants dans ses assertions, pensèrent que l'art des temps bibliques leur était dévoilé, il en fut qui doutèrent de la réalité de la découverte, et qui ne virent qu'une fantaisie dans cette prétendue exhumation de formes mélodiques aussi anciennes que le monde. Ces opinions contraires donnèrent lieu à de vives polémiques. Il y eut un point sur lequel on s'accorda cependant; c'est que la musique des patriarches était plus curieuse qu'agréable à entendre.

Nous ne citerions pas le *Connétable de Clisson*, joué en 1804, si nous ne cherchions à être aussi complet que possible dans nos indications. Porta, auteur de ce triste ouvrage, qui fit une lourde chute, avait composé pour la Comédie italienne et pour l'Opéra plusieurs ouvrages restés quelque temps au répertoire. Le *Connétable de Clisson* marqua la fin de sa carrière.

Dalayrac était le compositeur le moins fait pour réussir à l'Opéra. Les proportions de sa musique ne convenaient en aucune façon à ce théâtre, qui veut, avant tout, une certaine largeur de style. Ses petits motifs, gracieux et spirituels, devaient se perdre dans cette salle où retentissaient d'ordinaire des accents énergiques. L'amour-propre, mauvais conseiller, lui persuada cependant qu'il avait de nouvelles palmes à cueillir sur la scène où avaient brillé Kreutzer, Cherubini et Lesueur. L'accueil fait au *Pavillon du Kalife* lui prouva qu'il s'était trompé, à moins qu'usant de la ressource extrême des auteurs tombés, il n'ait accusé le public de mauvais goût. Quoi qu'il en soit, son opéra disparut de l'affiche après quelques représentations. et fut porté à l'Opéra-Comique, où on le joua sous le titre de *Pavillon des Fleurs*.

Nous sommes dans une mauvaise veine. Parmi les musiciens qui, certes, n'étaient pas de force à aborder la scène de l'Opéra, voici venir Gaveaux, acteur de l'Opéra-Comique et auteur de trois douzaines d'opéras calqués sur ceux de Grétry et de Dalayrac. Gaveaux se sentit un beau jour une velléité d'ambition et voulut essayer ses forces dans une arène plus vaste: ambition modeste, du reste, et qui se résuma dans la partition d'un ballet intitulé: *l'Amour à Cythère*. Gaveaux retourna heureusement à son ancien genre et rentra à Feydeau par *M. Deschalumeaux*. C'était bien là la mesure de son talent.

Blangini aurait dû s'en tenir à ses romances, qui étaient fort jolies et qui charmèrent les oreilles des amateurs durant de longues années. Nous lui passons encore ses opéras comiques, dans lesquels on trouve des morceaux d'un tour agréable et facile; mais l'Opéra impose des obligations qu'il ne lui était pas donné de pouvoir remplir. Bien que *Nephthali*, ouvrage en trois actes, c'est-à-dire dans la forme la plus développée au commencement de ce siècle, n'ait pas été traité avec rigueur, tant s'en faut, on ne peut nier que Blangini n'ait entrepris une tâche trop lourde en voulant faire de la musique dans la manière des grands maîtres. Plus tard il baissa sa lyre au ton de l'opéra-comique et s'en trouva bien.

EDOUARD FÉTIS.

LE PROPHÈTE,

DE MEYERBEER.

ÉTUDE ANALYTIQUE DE LA PARTITION.

(TROISIÈME ARTICLE.) (1).

Sur les dernières notes de l'introduction instrumentale la toile se lève, et l'on aperçoit les fraîches campagnes de la Hollande, aux environs de la ville de Dordrecht. Un pâtre placé sur la scène entame en écho avec un autre pâtre qui demeure invisible, mais qui semble répondre de loin à celui-ci, un prélude doux et triste (*andantino pastorale quasi allegretto en 3/8*), sorte de *ranz* ou de *kuhreihen* dont les appels rustiques invitent les ouvriers et les paysans à venir prendre en commun le repas du matin. Comme je l'ai déjà fait observer, ce prélude, joué sans accompagnement dans le son mélancolique de *sol* mineur, joint à la simplicité pastorale un caractère d'angoisse, d'oppression, qui s'accorde parfaitement avec le sens poétique de l'ouvrage. Cette nuance particulière s'affaiblit sans se perdre entièrement dès l'attaque du chœur, en *sol* majeur. (V. la partition à grand orchestre, page 4.) Ici l'accompagnement louré garde quelque trace d'un sentiment pénible qui n'est peut-être autre chose, dans l'âme du vassal, que la conscience intime de sa servitude et de sa misère. En voyant cette figure d'accompagnement poursuivre au grave sa marche pesante et cadencée sous les dessins légers du chant, on songe à l'allure patiente des taureaux domptés qui plient leur tête altière sous un joug orné de rubans et de fleurs. Le charme des plus fraîches idylles est répandu dans ce chœur villageois. Rien de plus suave, de plus gracieux, de plus coquettement champêtre que la mélodie placée sur les vers :

La brise est muette!...
D'échos en échos
Sonne la clochette
De nos gais troupeaux.

Rien de plus fin, de plus délicat, de mieux nuancé, que les broderies consacrées à l'imitation des effets pittoresques de cette scène des champs. A la fin de la première période, sur le vers : *Le jour est serein*, vers qui n'est pas dans le libretto et qui semble avoir été intercalé par le compositeur, les ténors et les basses, accompagnés en unisson par les cors en *sol*, prolongent à l'octave l'un de l'autre, pendant quatre mesures, la note fondamentale de l'accord de la tonique. Sur cette tenue, nous voyons apparaître, comme une allusion directe au bruit de la clochette des troupeaux, un passage qui, pendant la ritournelle du chœur, avait déjà fixé notre attention : c'est une petite *coda* instrumentale, sorte de broderie harmonique d'un genre tout nouveau et que l'on ne peut expliquer d'après les règles ordinaires. (V. la partition, page 7.) Par l'effet de cette broderie exceptionnelle, l'accord final *sol si ré* devient momentanément un accord de quinte sixte, soit *sol si ré mi*, dont la sixte *mi* alterne avec un *fa* dièze qui semble jouer à son égard le rôle de note accidentelle, et cependant se résout par degrés disjoints sur un *ré* avec le sans façon d'une bonne note. Faisant aussi preuve d'indépendance et brochant sur le tout, un accord que l'on n'attendait pas, l'accord parfait *la ut* dièze *mi*, s'échappe vivement à l'aigu avec la malice et la prestesse d'un lutin, d'un feu follet, d'une ombre fugitive. Cette combinaison d'harmonies hétérogènes n'a rien de choquant et rend à merveille l'effet produit par le mélange des aliquotes dans une sonnerie de cloches ou de clochettes. Et puis quelle instrumentation habile! Pendant la tenue des voix et celle des cors sur la tonique *sol*, la grande flûte exécute les notes *sol si ré* en figures syncopées et en mouvement contraire avec le hautbois qui suit les temps de la mesure en répétant le notes *fa* dièze, *mi*, *si*, disposition que les premiers et les seconds violons donnent simultanément *pizzicato*, et d'où résulte une sorte de batterie imitant le brouhaha harmonique d'un carillon. De son côté, la petite flûte, sans s'inquiéter des quintes justes qu'elle va mettre à découvert, et que l'o-

(1) Voir les numéros 5 et 6.

reille, du reste, ne perçoit pas, brise sur le deuxième et le troisième temps de la mesure, avec une rapidité extrême, les accords parfaits *sol si ré, la ut* dièze *mi*, de manière à produire, conjointement avec la sonorité piquante du triangle, dont on entend les coups légers en doubles croches, le petit bruit argentin, le *tinnitus* des clochettes. Quelques notes coulées, d'un effet mélodieux, ramènent ensuite le thème principal du chœur, qui se termine cette fois dans le ton de la dominante avec la reproduction sur le fondamental *ré* de la tenue vocale et du passage harmonique dont il a été question précédemment. (V. la partition, page 9.) En opposition de nuances avec les autres parties du morceau qui l'encadrent, un joli *solo* de quatre coryphées intervient ici pour nous rappeler que les serfs du comte d'Oberthal ont dans l'âme un certain fond d'amertume et de tristesse : « Tel chante qui au cœur n'a joie, » dit un vieux proverbe. *Trop souvent l'orage attriste nos cœurs*, disent ces pauvres gens, et la mélodie, pour exprimer ces paroles, se couvre aussitôt du voile funèbre des harmonies plaintives. La modulation de *sol* mineur en *la* bémol majeur avec le retour en *ré* majeur par l'accord de sixte augmentée, est amenée à cet endroit avec beaucoup d'art. (V. la partition, page 11.) Après ce léger accès de tristesse, la gaîté renaît, les paysans reprennent en chœur le premier motif, les naïves clochettes tintent de nouveau, et nous n'entendons plus que des chants joyeux. Une figure d'un rhythme saccadé, répondant aux paroles *L'eau qui s'arrête, arrête le moulin*, amène une péroraison originale et pittoresque. (V. pages 14 et suiv.) Développée par les basses, tandis que les voix supérieures exécutent des accords détachés *piano* et les ténors une phrase *cantabile* du meilleur goût, cette figure, en se déroulant avec grâce, marque les contours d'une formule de cadence finale dans laquelle on ne saurait voir un artifice nouveau et qui a néanmoins tout le charme de la nouveauté. C'est pour moi un regret de ne pouvoir mettre sous les yeux du lecteur, comme exemples de musique, quelques uns des passages les plus saillants de ce morceau et de ceux qui vont suivre. Malheureusement, le mode de notation des partitions à grand orchestre est beaucoup trop compliqué pour qu'il soit possible d'y recourir dans les colonnes d'un journal. Toute citation de ce genre m'est donc interdite. Quant à faire une réduction de l'ensemble instrumental, c'est là une demi-mesure qui n'atteint pas le but. La partition de piano elle-même ne peut rendre qu'imparfaitement l'effet de certaines combinaisons qu'il faut absolument examiner de près dans la partition à grand orchestre, si l'on veut s'en faire une juste idée. Je suppose que les artistes et les amateurs, jaloux de posséder sous sa véritable forme la pensée du maître, auront senti comme moi la nécessité d'avoir entre les mains cette dernière partition, et j'y renvoie en conséquence le lecteur toutes les fois qu'il en est besoin pour la parfaite intelligence des détails techniques dans lesquels je suis entré.

Nous avons laissé les paysans et les ouvriers hollandais paisiblement attablés, buvant leur bière et mangeant leur pain bis. Au milieu d'eux apparaît Berthe, qui se réjouit de son prochain mariage, et vient rendre le public confident de son bonheur. L'air qu'elle chante n'existait pas dans l'origine; il a été ajouté après coup et par suite d'une de ces exigences de cantatrices auxquelles les compositeurs ne savent pas résister. Transfuge de la salle Ventadour, habituée aux errements de l'école italienne, Mme Castellan ne pouvait comprendre un rôle de *jeune première* ou d'*amoureuse* (et le rôle de Berthe tient à cet emploi), sans les fioritures obligées des *dolci palpiti*. Elle supplia donc Meyerbeer de vouloir bien lui donner sa petite *sonatina di gola*, comme eût dit l'abbé Métastase. La petite *sonatina di gola* devint la cavatine de Berthe, joli morceau de salon, mais hors-d'œuvre scénique. Écrite à regret et avec effort par le maëstro, dans un style qui n'est pas le sien et qui n'a rien de commun avec celui du *Prophète*, elle est à ce dernier opéra ce que l'air de *dona Anna* : *Non mi dir*, est au *Don Juan* de Mozart. Aussi n'a-t-elle pu obtenir ses grandes entrées dans la partition; l'auteur lui-même l'en a bannie; il a exigé qu'elle serait publiée à part et avec une note indiquant qu'on pouvait la passer au théâtre sans inconvénient pour l'action. Il est vraiment déplorable que la muse des plus grands maîtres soit ainsi violentée par le caprice des chanteurs. Gluck, assure-t-on, opposait une vigoureuse résistance à ces sollicitations importunes. Un de ses contemporains en fait foi et dit : « M. le chevalier Gluck méprise avec raison ces petites fantaisies » et n'y a aucune espèce d'égards. *Couvert de la protection de l'au-* » *guste maison d'Autriche*, il ne se met point en peine des tracasse- » ries et des sots propos des chanteurs; il n'obéit qu'à son génie. » Hélas! pour n'obéir qu'à votre génie, pauvres compositeurs de l'époque actuelle, disposez-vous comme Gluck de la protection de l'*auguste maison d'Autriche*, et cet avantage vous fût-il accordé, en seriez-vous plus avancés aujourd'hui pour lutter avec succès contre la moue d'une jolie femme jouant tout de travers un rôle qui ne lui convient pas? Ah! pourquoi le bon sens public ne fait-il pas auprès des artistes l'office de la *maison d'Autriche*?

Quand Mme Castellan a terminé ses trilles, ses roulades, ses points d'orgue et autres arabesques de sa vocalisation transalpine, nous retrouvons dans la scène qui suit la Berthe du *Prophète*, la véritable Berthe, celle dont l'accent nous émeut, parce qu'il est vrai et dramatique. Au commencement de cette scène, un passage mélodique en *ut* mineur, conçu de manière à offrir l'image d'une personne que l'âge et la fatigue accablent, et qui marche difficilement et avec lenteur, annonce l'arrivée de Fidès, la mère de Jean. (Voy. pag. 17.) Elle se montre sur le sommet d'une petite colline, et tout aussitôt Berthe court l'embrasser. A cet instant, par une transition dont l'idée philosophique appartient au compositeur, la mélodie se transforme, change d'allure, de mode, de dessin et de caractère; elle devient vive et enjouée, et marque ainsi le contraste que la différence des années établit entre la physionomie de Berthe et celle de Fidès. (Voy. pag. 18.) Il était néanmoins un côté par lequel ces deux figures devaient se trouver réunies sous un même aspect, et l'art du musicien en a tenu compte. Dans les passages qui servent à les caractériser, on observe sous les traits propres à chacune d'elles, ce fond de sensibilité, de tendresse et de candeur qui leur est commun, et qui établit leur ressemblance morale. Ajoutons que Meyerbeer, dans cette scène comme dans toutes celles de la pièce, a toujours su rappeler par certaines touches habiles le rang et la condition première de ses principaux personnages. Ni Berthe ni Fidès ne parlent avec la recherche des grandes dames; mais elles s'expriment avec la simplicité des nobles cœurs. L'auteur du libretto avait pleinement satisfait à cette condition, et Meyerbeer n'en pouvait être un observateur moins scrupuleux. Dans le dialogue des deux femmes, la bonhomie touchante de la vieille mère, la naïveté villageoise de la jeune fille sont rendues avec un tact exquis. L'accent des paroles : « *Allez, allez, bonne mère*, du récitatif simple (voy. pag. 19), et plus loin, le joli babil sur les paroles : *Des filles de Dordrecht, Berthe est la plus gentille*, innocentes flatteries que Fidès adresse à la fiancée de son fils, et qu'elle termine par la peinture du bonheur qui attend les jeunes époux dans son beau comptoir de Leyde; toute cette causerie de femme, ces détails intimes, copiés sur le ton de la conversation ordinaire, sont reproduits dans un récitatif obligé, dont la déclamation vraie et bien sentie joint aux inflexions de la langue musicale celle de la langue parlée, tandis qu'un accompagnement qui pétille de gentillesse et de verve féminine captive l'auditeur et lui dissimule l'aridité d'une exposition (voy. pag. 20). Fidès est venue chercher Berthe pour la conduire à son fiancé; mais Berthe, pauvre vassale, ne saurait quitter le pays sans la volonté de son seigneur. Les deux femmes conviennent d'aller trouver ensemble le suzerain farouche qui peut mettre obstacle à leurs projets; mais à peine ont-elles fait quelques pas, qu'une apparition étrange les force de s'arrêter. Saisies d'une crainte subite, d'un effroi qu'elles ne s'expliquent pas, elles fuient devant ces hommes noirs *aux figures sinistres*, comme si elles prévoyaient les malheurs qu'ils vont causer. Une harmonie large en imitation canonique, donnée par les cors et les bassons, signale l'arrivée des trois prêcheurs.

(Voy. pag. 23.) Ils s'avancent lentement et s'arrêtent sur le sommet de la petite colline qui forme le fond du paysage. Là, après un appel *Ad nos!* longuement prolongé, ils entonnent, sur des paroles latines et en élevant les mains pour bénir le peuple, un choral (*ut mineur*, 6/4 *molto moderato*) que les voix (un ténor et deux basses-tailles) soutenues par les bassons et les cors, exécutent presque constamment à l'octave et à l'unisson. (Voy. pag. 25 et suiv.) Ce chant est si bien dans le caractère des anciens chorals, qu'un moment on l'a cru emprunté, comme celui des *Huguenots*, à la musique religieuse du XVIe siècle. Il n'en est rien pourtant, et l'honneur de cette création revenant tout entier au génie puissant de Meyerbeer, la supposition qu'on a faite n'est plus qu'un hommage rendu involontairement à la vérité de coloris et d'expression qui règne dans ce morceau. En faisant de l'archaïsme musical, Meyerbeer n'a point oublié ce qu'il devait à l'art moderne, et plus encore au sujet qu'il traitait. Toute mélodie de choral n'aurait pu remplir également bien ses intentions; il lui en fallait une qui peignît, non l'exaltation sublime de la foi, comme le choral de Luther, mais l'œstre sanguinaire du fanatisme. Celle-là, il l'a trouvée, et il l'a trouvée en restant fidèle aux lois du beau. Les accents énergiques de cette mélopée farouche sont empruntés à une lyre d'airain. Ils n'ont pas moins de grandeur que d'originalité. Si, parfois, ils vibrent avec un peu de rudesse, c'est qu'ils doivent s'accorder avec les mœurs de l'époque et les sentiments des personnages. Remarquez la *septième*, qui, dès la seconde mesure, perd son caractère de sensible et ne le reprend qu'à la conclusion de la phrase, pour donner à l'harmonie un cachet d'antiquité tonale. Remarquez encore vers cette conclusion même l'interruption momentanée de l'unisson par l'emploi des accords *la* bémol, *ut, mi* bémol, *fa, la* bémol, *ré* bémol, répétés deux fois de suite, et enchaînés de telle sorte que la partie du ténor fait un saut de tierce de l'*ut* du premier au *la* bémol du second, au lieu de résoudre cet *ut* sensible du ton de *ré* bémol sur sa tonique naturelle, pendant que la basse de l'harmonie (donnée ici à l'ophicléide et aux bassons) fait elle-même un saut de tierce du *la* bémol au *fa*, amenant un demi-report sur le premier renversement de l'accord de *ré* bémol avec quinte en haut, tierce en bas et tonique au milieu. L'enchaînement insolite de ces deux accords produit ici un effet bizarre et nouveau. Il renforce l'énergie des paroles *ad nos*, en y mêlant une sorte d'âpreté sauvage, d'attraction tyrannique, qui est bien dans les habitudes des faiseurs de propagande religieuse. *Ad nos! ad nos!* chers frères, sinon.... la mort, l'enfer, la damnation éternelle, tous les maux annoncés en échange de tous les biens promis.

Déjà émus par les sévères accents et les gestes inspirés des trois prêcheurs, les paysans s'écrient avec respect et admiration sur le ton de la prière : *Ecoutons le ciel qui les inspire* (voy. page 22). Tout aussitôt Zacharie, Jonas et Matthisen, voyant que le moment est propice, descendent se mêler à la foule; et là, renonçant à la langue des clercs pour parler un langage plus intelligible, haranguent les groupes, expliquent leurs doctrines, et prêchent tour à tour avec ardeur, avec ténacité, avec violence, l'élévation des humbles et l'abaissement des superbes.

L'accompagnement des trois prêches, dont la forme principale ne change pas et dont les détails seuls varient, est supérieurement traité. Les dessins continus et piqués des bassons, les notes pressantes et sinistres jetées sur les derniers temps de chaque mesure par les clarinettes, les cors et quelquefois aussi par les instruments à cordes, le trait rapide qui passe de la partie des altos dans celle des premiers violons et semble un éclair précurseur de l'orage, tout cela est l'effet d'un art qui réunit au plus haut degré la science et l'inspiration. La gradation d'intérêt qui résulte des interpellations successives des trois anabaptistes, gradation que la simple lecture des paroles du libretto fait déjà sentir, est encore plus fortement accusée par la musique. Scribe et Meyerbeer ont toujours lutté ensemble avec avantage. Ce que l'un donne à l'autre, l'autre le lui rend. Il se fait entre eux un perpétuel échange d'inspirations, et l'auditeur n'a qu'à s'applaudir de ce commerce intime, de cette alliance bénie du poëte et du musicien. Ce que le génie de Meyerbeer doit ici revendiquer, c'est d'abord dans les harangues de Zacharie et de Jonas (voy. p. 28 et 30), la répétition ingénieuse des derniers mots de la phrase sur une harmonie qui en fait ressortir la nuance impérative; ensuite le temps d'arrêt de la voix du prêcheur sur l'accord de septième dominante, formulant une interruption des mieux senties; puis encore le mot extatique *ah!* jeté sur ce même accord par les autres religionnaires et prolongé jusqu'à la rentrée des voix en unisson; enfin, la marche chromatique des violoncelles et des contre-basses qui reparaît trois fois dans cette partie du morceau, et encore une fois plus tard pour ramener avec éclat le chant du psaume entonné en manière de refrain ou de péroraison. Tout étonnés de ce qu'ils viennent d'entendre, les vassaux du comte d'Oberthal n'osent ajouter foi à de si belles promesses. Quoi! plus de châteaux, plus de seigneurs? La dîme et la corvée abolies? Quelques-uns, poussés par leurs camarades, s'avancent timidement vers les farouches missionnaires et leur demandent d'un ton naïf si *tout cela est bien vrai*. Il en résulte un dialogue piquant, où le doute du côté des villageois et l'affirmation du côté des anabaptistes, sont musicalement exprimées d'une façon très-spirituelle (page 33 et suiv.) Confiants dans les réponses des trois hommes noirs, ces bons paysans laissent tout-à-coup déborder les sentiments demeurés jusqu'alors inactifs en leur âme. Que d'humiliations secrètes à venger et de désirs brûlants à satisfaire! Adieu les fraîches idylles, les repas champêtres pris en commun sous un beau ciel, avec le doux concert du troupeau agitant ses clochettes, de la brise glissant dans le feuillage, de l'oiseau chantant au bord du nid! L'églogue tourne brusquement au drame. Voici qu'une sourde agitation se manifeste dans l'orchestre. Ce n'est encore qu'un simple murmure, une lueur de rage, l'aurore d'une grande colère. Mais comme cela augmente et devient menaçant! Entendez ces notes haletantes, ce *sol*, ce *la*, répétées d'une façon lugubre et monotone sur le dessin ardent et mouvementé en doubles croches des violoncelles, des altos et des bassons (p. 39.) Ne dirait-on pas qu'elles sonnent dans les âmes le tocsin de la révolte? Augmentant peu à peu d'intensité à mesure que l'orchestre s'anime, la première de ces notes finit par s'établir en souveraine dans l'ensemble harmonique (p. 41). Là elle occupe toutes les positions : elle est au grave, au médium, à l'aigu. Tenue par les cors en *ut*, l'ophicléide, la grande et la petite flûte; donnée par les timbales et les trompettes, repercutée en *tremolo* par les altos et les premiers violons, elle offre l'aspect formidable d'une pédale de dominante quadruplée, quintuplée, sextuplée dans l'étendue de cinq octaves. Le *sol*, ce terrible *sol* est le pivot sur lequel tourne la rage populaire. C'est la grande voix de l'ouragan qui domine toutes les autres voix. En vain, les raffales de l'orchestre, toutes surchargées de dissonances aiguës, essayent de l'ébranler, elle demeure ferme et impassible comme le roc au milieu des tempêtes. Cependant l'agitation redouble, le tumulte s'accroît, la révolte éclate. *Ad nos! ad nos!* crient les anabaptistes en parcourant les groupes de paysans pour les exciter, *vous êtes grands, vous êtes forts! Ah! vengeons-nous!* crie à son tour le peuple, qui s'exalte de plus en plus. Et les hourras de mort et de destruction contre les seigneurs, contre les tyrans, s'élèvent avec violence du sein de la foule irritée. Sur les mots *Qu'ils meurent, qu'ils meurent! levons-nous!* une progression chromatique, d'un rhythme très-accentué, s'élance en *crescendo* des profondeurs de l'orchestre et fait passer ses harmonies menaçantes à travers le bourdonnement majestueux de la gigantesque pédale; puis, toutes les masses vocales et instrumentales se réunissant dans un écrasant *fortissimo*, reprennent le chant des anabaptistes avec une puissance, un éclat, une explosion de sonorité vraiment incomparable. Pour un grand artiste, produire un tel effet, c'est beaucoup sans doute, mais pour Meyerbeer ce n'est rien encore. Il saura le dépasser ou du moins le renouveler avec tout l'artifice dont son génie est capable. Vers la fin de l'ensemble, après le grand *forte*, viennent sur les paroles *Dieu signe l'arrêt* (voy. p. 46 et 47),

trois mesures en style de choral dites *piano* par le chœur pour reposer un moment l'oreille et ménager la surprise d'un nouveau *fortissimo*. Celui-ci éclate tout-à-coup avec la transition brillante du mineur au majeur, et l'heureuse apparition d'un rhythme de marche qui bondit, qui trépigne et entraîne, pour ainsi dire, le spectateur sur les pas des paysans révoltés. Saisissons bien le caractère de cette marche ; il est tel que la situation l'exigeait, c'est-à-dire à la fois martial et rustique : martial, en effet, par le *brio*, l'impétuosité, l'entrain féroce et la fougue imposante ; rustique par certaines figures, certains traits bien appropriés et choisis à dessein, comme ceux dont Weber a fait usage dans la *Marche des Paysans* du *Freischütz*, pour rendre l'allure pesante et saccadée, voire les manières un peu rudes et bourrues de l'homme des champs. Où Meyerbeer n'a-t-il pas à cœur d'observer fidèlement la couleur locale et la vérité dramatique? Pouvait-il oublier qu'il avait affaire ici à des guerriers qui n'ont encore porté ni uniformes, ni cuirasses, et dont les armes sont des fourches à faner, des faux et des pioches? Quand ces mêmes hommes, enrôlés avec beaucoup d'autres sous les bannières de l'anabaptisme, seront devenus de véritables soldats et, devant la ville de Munster, répéteront avec le prophète, par anticipation de la victoire, un hymne religieux et triomphal, nous verrons si le grand maître ne sait pas nous faire entendre de tout autres accords!

GEORGES KASTNER.

SOCIÉTÉ DES CONCERTS.

TROISIÈME SÉANCE.

UNION MUSICALE.

DEUXIÈME CONCERT.

Adieu donc aux tentatives isolées de l'individualisme, aux menues manifestations de tant de forces éparses qui venaient expirer une à une aux pieds du public, couvrant nos murailles de myriades d'affiches et se faisant la plus folle et la plus sauvage concurrence.

Aussi nombreux que les étoiles
Ou bien que les flots de la mer,

les petits concerts vivaient d'égoïsme, de présomption vaniteuse, d'outrecuidance assassine, et ne tendaient qu'à réduire aux mesquines proportions de leur taille le sentiment de l'art et le goût musical. A cette heure, tout est changé. Où donc sont-ils, comme dit l'anabaptiste, où donc sont-ils? Ils ont fui, dispersés. L'esprit d'association, ce souffle impétueux qui agite le siècle, les a chassés devant lui. Le moderne Gargantua n'en a fait qu'une bouchée. Entraînés par ce grand moteur révolutionnaire, les artistes ont dû renoncer à leur isolement trop souvent stérile. Les voilà qui se rapprochent de plus en plus, et qui s'évertuent à former de fortes et vaillantes phalanges pour marcher à la conquête de l'opinion et des bonnes recettes.

Un point à noter et qui caractérise au mieux la révolution accomplie dans la sphère des concerts, c'est qu'aujourd'hui il en coûte beaucoup moins au peuple des amateurs pour entendre d'excellente musique d'orchestre, que naguère pour assister à une seule matinée ou soirée *payante* d'un virtuose-romance. Plus ambitieuse de gloire que de bénéfices, la Société des concerts donnait depuis longtemps l'exemple du désintéressement. *L'Union musicale* a voulu renchérir encore sur cette modicité du tarif, et a mis à si bon marché l'éducation et les plaisirs de l'oreille qu'il n'y a plus à s'étonner de voir son enceinte littéralement encombrée. Le deuxième concert avait attiré un auditoire considérable, auquel le programme promettait l'ouverture de *Fidelio*, la fantaisie pour piano, orchestre et chœur de Beethoven; un air de l'*Armide* de Lully; une fantaisie pour violon de M. A. de Kontski, et la troisième symphonie de M. Henri Reber.

M. Henri Reber est, vous le savez, un talent correct, sage, consciencieux, aimable et volontiers rétrospectif. Entre les adorateurs contemporains du genre symphonique, il n'est point de ceux qui croient à l'extension probable, à l'innovation possible du moule constitutif. Pour lui le type est consacré, immuable; l'artiste doit le conserver intact; sa pensée n'a plus qu'à agir et à se formuler dans le cercle invariablement tracé et légué par le triumvirat immortel : Haydn, Mozart, Beethoven. Si M. Henri Reber n'a pas la prétention périlleuse de se poser en créateur primitif, en novateur, en modèle, il réussit du moins à se faire accepter pour un reproducteur élégant, habile et distingué. Sa symphonie en *mi bémol* est, d'un bout à l'autre, d'une facture classique très-estimable, particulièrement le premier morceau et le finale. S'il n'y a rien de vraiment original, d'absolument individuel, de tout à fait saisissant, il n'y a rien aussi qui ne se laisse écouter avec plaisir et ne procure une satisfaction paisible. L'*andantino*, d'un caractère doucereux, a tout le coloris mélodique de l'école française du XVIIIe siècle. M. Reber semble avoir bien du goût pour les petits airs de Mouret, de Monteclair, de Rebel, de Rameau, de Mondonville. Il les connaît et s'en souvient à son insu. Le troisième morceau a plus de verve et de chaleur; il est dans le caractère des danses du Nord à trois temps. La mélodie en est fière et chevaleresque; les cuivres y produisent un heureux effet. En somme, l'œuvre, bien rendue par les exécutants, a reçu un favorable accueil.

La fantaisie de Beethoven pour piano, orchestre et chœur final (Op. 80), n'a pas excité, à beaucoup près, le même intérêt que l'ouverture de *Fidelio*, déjà si connue. Cette composition, rarement exécutée à Paris, n'est ni d'un ordre supérieur ni de celles qui font la gloire du maître. Les pensées portent trop souvent leur date; c'est dire (chose inouïe pour Beethoven !) qu'elles ont parfois un caractère vieillot. Du reste, l'exécution n'a pas eu un ensemble irréprochable, notamment sous le rapport vocal. La partie de piano a mis en lumière les heureuses qualités du jeune Camille Saint-Saens; néanmoins on a été surpris d'observer quelque froideur dans son style, d'autant plus que la renommée n'avait pas attendu l'apparition officielle en public pour faire d'avance une réputation à ce talent précoce. M. Ap. de Konstki a soutenu la sienne dans une fantaisie sur les *Puritains*, où il déploie un grand mérite de mécanisme. Signalons pourtant un fastidieux abus des sons harmoniques, une manière de chanter vraiment exagérée, enfin une pompe par trop emphatique dans l'instrumentation du prélude et des répliques, faste orchestral qui conviendrait tout au plus à l'entrée d'un pape ou d'un empereur.

Un mot encore sur l'air d'*Armide* de Lully, *Plus j'observe ces lieux*, que M. Barbot a dit agréablement, qu'il dirait plus agréablement encore, s'il employait moins souvent le registre de poitrine pour y substituer la voix de tête, qui permet de soutenir les valeurs prolongées, sans altérer la pureté de l'intonation. Cet air a cela de curieux qu'on y retrouve à l'état primitif toutes les intentions poétiques, si justement admirées dans la même scène du chef-d'œuvre, ou pour mieux dire, d'un des chefs-d'œuvre de Gluck; car si le sujet d'*Armide* est plus séduisant que tout autre, les partitions d'*Orphée*, d'*Alceste*, et surtout d'*Iphygénie en Tauride*, sont au moins aussi fortes de musique.

C'est à ce dernier opéra que la Société des concerts emprunte, avec un succès constant, le fameux chœur des *Scythes* et les deux airs de danse caractéristiques qui l'accompagnent. A ce fragment on a joint l'air de Thoas, *De noirs pressentiments*, que M. Massol, cette voix si pleine, si vigoureuse, si éclatante, a rendu avec beaucoup de talent et de sentiment dramatique. Sa déclamation est vraie, sa prononciation excellente. Londres fait son profit de ces avantages précieux que l'Opéra de Paris n'a pas su se réserver. Le public a fort applaudi le chanteur et redemandé l'air et le fragment. Le rhythme brutal et barbare du chœur, le vacarme de l'accompagnement, le bruit enfin semble charmer ses oreilles autant que celles des sauvages eux-mêmes. Mais que le chœur des *Sylphes* vienne à murmurer autour de la couche de roses d'Oberon endormi, que ces suaves et mystérieuses harmonies, inspirées à Weber par la poésie de Shakspeare, s'exhalent délicieusement aussi douces que le frémissement des ailes de la brise,

oh! alors il reste froid, muet, indifférent, ce public amoureux du fracas. Et cependant, quelle page exquise que ce *Sommeil d'Oberon!* Elle est malheureusement trop peu connue en France. L'ouverture, par exemple, enlève toujours l'auditoire aux sublimes régions de l'enthousiasme. Dire que la symphonie en *si bémol* de Beethoven opère le même prodige, ce n'est rien dire d'imprévu. L'ouverture du ballet de *Prométhée* n'a pas une égale puissance. La pensée est loin de s'y produire aussi haute, aussi riche que dans les principales créations de Beethoven. C'est encore là une de ces ouvertures-programmes dont le fil n'est bien saisi que lorsqu'on possède nettement le sujet et la marche de la pièce.

La *Bénédiction des poignards* du quatrième acte des *Huguenots* est venue fort à propos électriser l'auditoire engourdi et remonter les ressorts de l'admiration. Tout a été dit sur cette conception énergique de Meyerbeer, qui réunit tous les genres de beautés dramatique, poétique et musicale. Félicitons la Société des concerts d'avoir enrichi son répertoire de ce magnifique morceau, dont la Société philharmonique de Berlioz annonce à son tour la prochaine exécution. Noble émulation, lutte digne d'intérêt, qui honore le compositeur et profite à l'art comme aux jouissances du public!

MAURICE BOURGES.

REVUE CRITIQUE.

MUSIQUE DE PIANO.

Prudent.

CONCERTO-SYMPHONIQUE.

A propos du titre de cet article et du genre de musique qu'il annonce, nous pourrions bien demander compte, un peu sévèrement, au piano de ses envahissements dans le domaine de l'instrumentation, et rechercher les sources de la vogue, de l'engoûment presque général pour ce qu'on peut appeler le *pianisme*. Mais à quoi sert de plaider, de déclamer contre le goût général, la mode, la vogue? Ces mots ne représentent-ils pas l'impérieuse nécessité qu'il faut subir; le Destin, ce dieu des dieux de l'ancien paganisme à qui tout était soumis dans le ciel et sur la terre? D'ailleurs il est plus facile, plus agréable même de subir le pianisme que le philosophisme, que le patriotisme à physionomies si diverses, et parmi lesquels il est difficile de faire de l'éclectisme. Il appartenait à Prudent seul d'en faire dès son entrée dans la carrière de virtuose. Emule de Thalberg, avec lequel il a tout d'abord concerté, comme avec un égal, il s'est fait une manière par ses compositions et son exécution, manière éclectique en même temps qu'individuelle qui le pose comme chef de la jeune école des pianistes français; *et du nord au midi la trompette* de la renommée le proclame rival, égal de Liszt, de Thalberg, de Doehler, de Moscheles, etc.

S'il a tout d'abord fait de l'*arrangement*, de la *fantaisie*, du *pianisme* enfin, c'est qu'il a fallu suivre le goût général; mais il y a toujours de l'artiste, du compositeur dans ses productions. Sa fantaisie sur la *Lucie* est aussi usée par le succès que celle de Thalberg sur *Moïse*. Sa *séguidille* et sa *farandole* que nous avons déjà citées dans cette feuille, sont de charmantes pensées musicales, étincelantes de mélodie et de *brio*. Il y a encore de la fantaisie, mais de la fantaisie originale, à lui, dans son *impromptu* suivi d'un *scherzo* tout plein d'une verve capricieuse. Le grand trio de *Robert le Diable* transcrit pour le piano est un modèle d'arrangement harmonique. C'est l'effet dramatique, théâtral, vocal même, transporté sur le clavier. Dans sa fantaisie sur les *Huguenots*, Prudent n'est pas moins dramatique. C'est un résumé mélodique et harmonique des puissants effets d'orchestre. Il faut non-seulement une intelligence d'artiste pour comprendre, pour bien interpréter cette pompeuse fantaisie; mais il faut aussi des bras solides, des doigts d'acier pour en bien faire jaillir les étincelles. Dans le motif *Pour cette cause sainte*, etc., chanté par le comte de Saint-Bris, sombre prélude du massacre des protestants, le pianiste a reproduit le terrible effet du tambour uni aux timbales qui, dans la partition de Meyerbeer, procure à l'auditeur une sensation raversante et dont il ne peut se rendre compte. Obtenir de pareils resultats sur un seul instrument, résumer ainsi les voix instrumentales et chorales, c'est être arrangeur-créateur.

Sa fantaisie sur la *Juive*, qu'il a placée sous le patronage de Frédéric-Guillaume IV, roi de Prusse, est aussi un ouvrage écrit consciencieusement; on désirerait pourtant que l'auteur eût fait saillir un plus grand nombre des mélodies qui abondent dans le chef-d'œuvre d'Halévy. Sa marche triomphale sur le chant national de *Charles VI* est un de ces morceaux pensés et rendus franchement. Le motif, annoncé par fragments, comme dans toutes les fantaisies, est attaqué dans son intégrité mélodique et si bien rhythmé, qu'il produit l'effet entraînant qu'on sait qu'il fait toujours sur les auditeurs au théâtre. C'est un morceau brillant et de concert qui n'est pas développé outre mesure comme la plupart des *soli* de piano. C'est un art assez rare chez les compositeurs que celui de ne pas s'imposer trop longtemps à son auditoire.

Et maintenant que nous avons jeté un coup d'œil rétrospectif et à vue d'oiseau sur les œuvres de fantaisie de Prudent, il nous reste à parler d'une de ses compositions plus sérieuse et plus digne de l'attention de la critique. Après avoir jeté dans les salons, disons-le même, dans le commerce musical, des ouvrages pour plaire à tout le monde, il s'est mis à écrire pour lui, pour les artistes une œuvre symphonique dans laquelle le piano joue le rôle principal, où le piano récitant, soliste enfin, lutte contre les puissants effets de l'orchestre, comme les grands maîtres de l'art se sont plu à nous le faire entendre. Il s'agit d'un large et beau concerto de Prudent qu'il vient de publier avec l'accompagnement à grand orchestre, et puis arrangé pour piano seul par l'auteur comme ceux de Beethoven l'ont été par Moscheles, et dans lequel sont reproduits en petit texte tous les riches détails des accompagnements. On voit dans le premier *tutti* les entrées, les effets variés de tous les instruments à cordes ou à vent.

Le premier morceau en *si* bémol majeur, à trois temps, est d'un beau caractère en même temps qu'il est simple et pompeux, tranquille et passionné, riche de mélodie et d'harmonie à quatre parties, et parfois à six, à huit. Ce premier morceau, dans lequel interviennent des modulations pittoresques, inattendues, mais correctes, des traits chromatiques, chaleureux et brillants en doubles octaves, s'arrête et se repose sur l'accord de septième dominante du ton du *sol* majeur; puis il s'enchaîne avec un *andante* aussi à trois temps et dans ce dernier ton. Cet *andante* est une élégie grandiose, d'un style vraiment inspiré, qui réunit toutes les pompes de la mélodie aux richesses de l'harmonie. C'est quelque chose de grand, de passionné comme les plus beaux *andante* de nos grands symphonistes; et comme dans le récitatif si dramatique qui termine la première partie, le *tremolo* joue ici encore un rôle important sur lequel se dessinent des arabesques aériennes du plus suave effet. Cet *adagio* est comme le sonnet sans défaut cité par Boileau : il vaut à lui seul un long poëme; il serait plus juste de dire un beau poëme.

Le finale en mouvement d'*allegro assai* en mesure à deux-quatre, commence par un accord pittoresquement insolite, exceptionnel; et l'auteur, après avoir promené sa pensée dans un exorde peut-être un peu trop prolongé, attaque ce finale-rondeau, thème élégant et naïf tout à la fois qu'il module d'une façon charmante. Le dialogue avec l'orchestre est ici pressé, énergique et plein d'effet. Cette énergie devient plus dramatique encore par un trait en double octave dit par la main droite et répondu, en imitation de mouvement, par la main gauche; et puis un trait *legato* pour les deux mains intervient comme épisode gracieux; et puis ce trait gracieux, toujours en triolets, devient fougueux sur une riche et pompeuse harmonie que fait entendre la main gauche.

Ce drame instrumental se complique de péripéties chaleureuses, de traits brillants et modulés qui aboutissent au motif principal par une délicieuse rentrée. Dans la surabondance de ses idées, le composi-

teur a mis, comme variante et en place du thème, un trait léger à la main droite qui est aussi d'un fort joli effet : l'exécutant pourra choisir. Vers la fin du morceau, l'auteur a encore recours à cette double manière d'exprimer sa pensée par des lignes supplémentaires, et l'œuvre se termine par un trait en doubles octaves, péroraison pleine de verve et d'éclat.

Entré dans cette large voie du CONCERTO-SYMPHONIQUE, Prudent donne plus de portée à son instrument en l'associant ainsi aux voix multipées et passionnées de la grande famille instrumentale. C'est voir son art de plus haut que ne l'envisagent ordinairement nos virtuoses de salons. A l'exemple d'un axiome passé de mode sur la noblesse, on peut dire à M. Prudent : succès oblige.

HENRI BLANCHARD.

SUR LES PRINCIPES FONDAMENTAUX DE LA MUSIQUE.

Mémoire de M. Delezenne, membre la Société des sciences, de l'agriculture et des arts de Lille, extrait des *Mémoires* de cette Société, etc.

DEUXIÈME ARTICLE (1).

On a vu, dans le commencement de ce travail, comment s'est formée la théorie des intervalles de la gamme chez les Grecs ; la théorie moderne n'a pas la même simplicité ; en voici les principes tels que les expose M. Delezenne.

Après avoir posé les proportions des octaves et de la quinte, proportions qui, dans tous les systèmes, sont identiques, il cherche immédiatement celles des tierces majeures et mineures, dont les Grecs ne s'étaient pas occupés, et dit que les premières sont *exactement*, *rigoureusement* données par la simultanéité de deux sons dont les nombres de vibrations sont dans le rapport précis de 4 à 5, et que les tierces mineures sont données par des nombres de vibrations dans le rapport de 5 à 6.

Si deux sons ne sont pas dans ces rapport simples (1 à 2 pour l'octave, 2 à 3 pour la quinte, 3 à 4 pour la quarte, 4 à 5 pour la tierce majeure, 5 à 6 pour la tierce mineure), dit M. Delezenne, comme tous ses devanciers dans la même théorie, leur simultanéité produit un effet désagréable, *une dissonance*. Telle est la dissonance *ut-ré* ou *fa-sol* dont le rapport est celui de 8 à 9, etc. Plus loin, il dit encore : « En » général, dans la musique pratique, on commet volontairement et » pour des raisons que nous ferons voir, des erreurs fréquentes d'une » vibration sur 80, c'est-à-dire qu'on donne et que parfois l'oreille » inatentive reçoit comme identiques, deux sons dont les nombres de » vibrations sont dans le rapport de 80 à 81. Dans la vitesse, ces » erreurs passent à peu près inaperçues si elles ne sont pas trop fré» quentes ; mais si elles ont lieu sur la plus grande partie des notes que » l'on fait entendre, soit successivement, soit simultanément, l'oreille » inquiète ne goûte qu'un plaisir douteux ou éprouve un véritable » dégoût qui commence par l'ennui, si elle est exercée et délicate.

» L'intervalle entre deux sons représentés par les nombres 80 et 81, » se nomme *comma*. *Une oreille quelconque reconnaît sur-le-champ* » *la non-identité de ces deux sons*, soit qu'on les fasse entendre si» multanément, soit qu'on les produise tour à tour et à des époques » un peu rapprochées, comme 2 à 5 secondes. »

Je pourrais bien objecter à M. Delezenne que, si *une oreille quelconque* suffit pour reconnaître la différence de deux sons placés à la distance d'un *comma*, il n'est pas nécessaire qu'elle soit, comme il le dit plus haut, *délicate et exercée*, et que si cette oreille commune reconnaît sur-le-champ la non identité de ces deux sons, on ne comprend pas trop qu'elle puisse être inattentive jusqu'à les prendre pour identiques. Mais j'ai à lui opposer des choses plus sérieuses.

J'ai remarqué que ce savant, comme la plupart de ceux qui se sont occupés de la théorie mathématique de la musique, s'attache à de certaines propriétés qui résultent de certaines manières de grouper les sons pour en tirer des conséquences dont il reconnaîtrait le peu de fondement, s'il n'ignorait pas les propriétés bien plus réelles des lois tonales. Par exemple, disposant les notes de la gamme *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si* dans cet ordre :

Fa la ut mi sol si re

il remarque qu'elles présentent une suite non interrompue de tierces alternativement majeures et mineures Toutes les tierces majeures *fa-la*, *ut-mi*, *sol-si*, sont, dit-il, parfaitement égales, et les sons qui les donnent sont produits par des nombres dans le rapport rigoureux de 4 à 5. De même les tierces mineures *la-ut*, *mi-sol*, *si-ré*, donnent pour toutes le rapport de 5 à 6. D'où l'on peut conclure, ajoute M. Delezenne, que les quintes *fa-ut*, *ut-sol* et *si-re*, donnent toutes le rapport de 4 à 6 ou de 2 à 3.

Charmé des résultats qu'il avait obtenus ainsi, l'auteur du mémoire s'écrie : « Cette belle propriété de la gamme n'est pas un résultat » conventionnel ou scientifique, c'est un fait qui a pour unique cause » le mode d'organisation de notre oreille. Une autre constitution de cet » organe pourrait amener, *ou le même* ou un autre résultat. L'*oreille* » *humaine se plaît* à entendre des tierces majeures, des tierces » mineures et des quintes. Il était donc tout naturel que les notes » fondamentales de toute musique, que les notes de la gamme fus» sent puisées à une pareille source. On peut donc définir la gamme : » une série de sons qui, se succédant suivant un certain ordre, pré» sente une suite de tierces alternativement majeures et mineures. »

Partant des faits qu'il vient d'établir ou de supposer, M. Delezeune en conclut que si une corde d'instrument donne *ut* lorsqu'elle vibre dans sa totalité, huit neuvièmes de cette corde donneront *ré* ; quatre cinquièmes donneront *mi* ; trois quarts feront entendre *fa* ; deux tiers, *sol* ; trois cinquièmes, *la* ; huit quinzièmes *si*, et la moitié, *ut*, octave de la corde entière. Rien de plus facile maintenant, dit-il, que d'avoir la valeur précise, rigoureuse, absolue, des intervalles entre les notes ascendantes de l'échelle diatonique, c'est-à-dire de la gamme. Il n'y a qu'à diviser la valeur de chaque note par la valeur de la note précédente. On aura ainsi :

Notes.	*ut*	*ré*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*	*si*	*ut*.
Intervalles.	9/8	10/9	16/15	9/8	10/9	9/8	16/15	

Ce qui signifie que si *ut* fait 8 vibrations, *ré* en fera 9 ; que si *ré* en fait 9, *mi* en fera 10 ; que si *mi* en fait 15, *fa* en fera 16 ; que si *fa* en fait 8, *sol* en fera 9, et ainsi des autres (1).

(1) Voir le numéro 4.

(1) Pour me servir d'un langage plus rationnel qui n'offrira pas moins de facilité à l'intelligence du calcul, supposons que *ut*, première note de la gamme, fasse 24 vibrations dans une seconde ; les autres sons de cette gamme feront des nombres plus grands, en proportion de leur élévation, et les rapports de ces nombres, suivant le système des géomètres, seront ceux-ci :

Noms des notes :	*ut*	*ré*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*	*si*	*ut*
Rapports :	1	9/8	10/9	16/15	9/8	10/9	9/8	16/16 2
Vibrations :	24	27	30	32	36	40	45	48.

Car 24 vibrations produites par le son *ut* égalent 8 fois 3, et 27 vibrations, qui donnent *ré*, égalent 8 fois 3 ; le rapport du ton majeur est donc de 8 à 9. Il en est de même à l'égard des tons *fa*, *sol* et *la*, *si*, puisque *fa*, représenté par 32 vibrations ou 8 fois 4, et *sol*, représenté par 36 vibrations ou 9 fois 4, sont aussi dans le rapport de 8 à 9, aussi bien que *la*, représenté par 40 vibrations ou 8 fois 5, et *si*, représenté par 45 vibrations ou 9 fois 5.

De même, *ré*, étant représenté par 27 vibrations ou 9 fois 3, et *mi* par 30 ou 10 fois 3, sont dans le rapport de 9 à 10, qui est la proportion du *ton mineur*, aussi bien que *sol*, représenté par 36 vibrations ou 9 fois 4, et *la*, donné par 40 vibrations ou 10 fois 4. De même enfin, *mi*, étant donné par 30 vibrations ou 15 fois 2, et *fa* par 32 vibrations, ou 16 fois 2, sont dans le rapport de 15 à 16, qui est la proportion du *demi-ton majeur*, aussi bien que *si*, représenté par 45 vibrations ou 15 fois 3, et *ut*, donné par 48 vibrations ou 16 fois 3.

Les rapports des autres intervalles se trouvent de la même manière dans les mêmes nombres. Ainsi, *ut*, étant donné par 24 vibrations ou 4 fois 6, et *mi*, étant produit par 30, ou 5 fois 6, sont dans le rapport de 4 à 5, qui est celui de la *tierce majeure* ; *mi*, étant donné par 30 vibrations ou 5 fois 6, et *sol*, étant produit par 36 vibrations ou 6 fois 6, le rapport est de 5 à 6, qui est celui de la *tierce mineure* ; *ut*, étant produit par 24 vibrations ou 3 fois 8, et *fa*, par 32 ou 4 fois 8, sont dans le rapport de 3 à 4, qui est celui de la *quarte juste* ; *ut*, produit par 24 vibrations ou 2 fois 12, et *sol*, produit par 36 vibrations ou 3 fois 12, sont dans le rapport de 2 à 3, qui est celui de la *quinte* ; enfin, *ut*, produit par 24 vibrations, et *ut*, octave, par 48 ou 2 fois 24, sont dans le rapport de 1 à 2, qui est celui de l'*octave*.

Ces nombres donnent lieu à M. Delezeune de faire les remarques suivantes, à savoir :

L'intervalle 9/8 d'*ut* à *ré* est le même que celui de *fa* à *sol* et de *la* à *si*. C'est le plus grand intervalle (de deux sons qui se suivent immédiatement). On l'appelle *ton majeur*.

L'intervalle 10/9 de *ré* à *mi*, le meme que de *sol* à *la*, étant plus petit, se nomme *ton mineur*.

L'intervalle 16/15 de *mi* à *fa* ou de *si* à *ut*, plus petit que les précédents, s'appelle *semi-ton majeur* (ou comme disent les musiciens, *demi-ton*).

Si l'on multiplie 9/8 par 80/81, on trouve 10/9. On voit donc que le ton majeur est plus grand d'un comma que le ton mineur, ou, ce qui revient au même, que l'intervalle d'*ut* à *ré* est plus grand d'un comma que celui de *ré* à *mi*.

Arrêtons-nous un moment; car dans toute discussion, il est important de connaître l'état de la question, si l'on ne veut s'égarer. Au point où je suis arrivé, il se présente avec clarté. Deux théories ont exposées dans le précédent article et dans celui-ci, à savoir : 1° celle des pythagoriciens, qui repose sur l'*égalité des tons* et qui fait les semi-tons *mineurs*; 2° celle que M. Delezeune, ainsi que la plupart des mathématiciens, veut faire triompher, c'est-à-dire la gamme basée sur l'*inégalité des tons* et les deux semi-tons *majeurs*. Or, je déclare tout d'abord aux artistes que leur gamme est exactement celle des pythagoriciens, car eux aussi font les tons égaux et les demi-tons mineurs, parce que, comme je le prouverai par la suite, ces conditions sont essentiellement constitutives de la musique moderne; tandis que la gamme des géomètres modernes n'est applicable qu'à l'ancienne tonalité du chant ecclésiastique. De là tout le malentendu; de là tant de discussions oiseuses, tant d'erreurs accumulées; car personne, jusqu'à ce moment, ne s'est douté de cette vérité que je mettrai dans tout son jour.

Avant d'aller plus loin, il est nécessaire aussi que je prévienne deux questions qui pourraient m'être faites. La première est celle-ci: *Comment se fait-il que les notes de la gamme présentant cinq intervalles d'un ton et deux d'un semi-ton (ou demi-ton), il puisse y avoir plusieurs systèmes différents pour les proportions de ces intervalles, qui semblent devoir être invariables, et pourquoi distingue-t-on les demi-tons en majeurs ou mineurs s'ils sont, comme ils paraissent devoir l'être, des moitiés exactes du ton?*

Cette question touche à l'un des mystères de la musique. La difficulté consiste en ce que les cinq tons et les deux demi-tons qui remplissent l'étendue de l'octave, n'égalent pas six tons, mais un peu moins, et en ce que chaque ton, divisible en neuf *commas* dont les différences sont perceptibles à l'oreille, ne peut pas être divisé en deux demi-tons égaux. Si l'on suppose, comme les pythagoriciens, que les cinq tons contenus dans l'étendue de l'octave sont égaux, les deux demi-tons mineurs de *mi* à *fa* et de *si* à *ut* seront moindres que la moitié du ton à peu près dans le rapport de deux sons dont un ferait 128 vibrations et l'autre 129; et ce qui manquera à ces deux demi-tons mineurs pour égaler le ton sera exprimé par la fraction excessivement compliquée de $\frac{531441}{524288}$, c'est-à-dire par une différence qui sera un peu plus forte que celle de deux sons dont un serait produit par 80 vibrations et l'autre par 81.

Or, ce qui manque aux deux demi-tons mineurs pour égaler le ton, et l'impossibilité de diviser le ton en deux parties rigoureusement égales, ont présenté d'immenses difficultés pour l'accord des instruments à sons fixes et à clavier, tels que le piano et l'orgue, et les difficultés n'ont pu être surmontées que par une méthode d'approximation à laquelle on a donné le nom de *tempérament*. Cette méthode consiste à répartir les différences sur douze intervalles appelés *demi-tons temperes*, qui divisent l'octave en douze parties égales. Aucun des intervalles formés par ces demi-tons n'est rigoureusement juste; mais les différences sont distribuées sur un si grand nombre d'intervalles, que le sentiment musical n'est pas affecté de l'absence de justesse absolue.

Il s'est trouvé dans l'antiquité un philosophe musicien, nommé Aristoxène, adversaire des pythagoriciens, qui a nié la réalité de leurs calculs, et a soutenu que l'octave est composée de six tons égaux, et que chacun de ces tons est divisible en fractions égales. Ce système eut des partisans chez les anciens et parmi les modernes; Eximeno (1), Requeno (2), et en dernier lieu M. de Momigny (3) ont soutenu la même doctrine. Ne consultez que votre oreille en accordant votre piano, dit ce dernier; *faites toutes vos quintes, vos quartes et vos octaves justes, et l'instrument sera bien accordé*. Des expériences délicates et réitérées avec soin sur les longueurs de cordes et sur les nombres de vibrations ont démontré surabondamment la fausseté de ces assertions, et le calcul a confirmé ce que l'expérience enseigne. Il n'est pas d'accordeur habile et bien organisé qui ne connaisse, au moins par la pratique, la nécessité des tempéraments. Tous savent que s'ils accordent douze quintes successives parfaitement justes et dans le rapport exact de 2 à 3 en partant d'*ut*, et de cette manière : *ut*, *sol*, *ré*, *la*, *mi*, *si*, *fa* dièse, *ut* dièse, *sol* dièse, *ré* dièse, *la* dièse, *mi* dièse, *si* dièse, cette dernière note, qui se joue au piano et à l'orgue par la touche d'*ut*, n'arrivera pas à l'unisson de cet *ut*, mais sera sensiblement plus élevée. Or, ces treize notes qui forment les douze quintes successives sont précisément celles qui composent les douze demi-tons justes cherchés dans l'intervalle de l'octave, et ce que ces douze demi-tons ont d'excédant sur l'étendue de l'octave est précisément ce comma *maxima* $\frac{524288}{531441}$ qui donne au *si* dièse une intonation différente de l'*ut* bécarre, et un peu plus forte que la différence d'un son qui est produit par 81 vibrations et un autre qui n'en fait que 80.

Les accordeurs savent aussi que s'ils font une opération inverse, c'est-à-dire si, partant d'*ut*, ils accordent dans une proportion rigoureuse douze quintes en descendant, de cette manière : *ut*, *fa*, *si* bémol, *mi* bémol, *la* bémol, *ré* bémol, *sol* bémol, *ut* bémol, *fa* bémol, *si* double bémol; *mi* double bémol, *la* double bémol, *ré* double bémol ce *ré* double bémol n'arrivera pas à l'unisson d'*ut*, mais sera plus bas dans un rapport qui excédera la différence des deux sons dont un ferait 81 vibrations et l'autre 80. Les méthodes de tempérament, pour égaliser douze demi-tons dans l'étendue de l'octave, n'ont été longtemps basées que sur des tâtonnements dont le succès dépendait surtout de la finesse de perception et de la délicatesse de sentiment de l'accordeur, et même la plupart de ceux qui accordent les instruments à clavier n'en ont pas d'autres; cependant Scheibler, fabricant d'étoffes de soie à Crefeld, près de Dusseldorf, est parvenu à déterminer, par des appareils de son invention, le nombre de vibrations que doit faire chaque note tempérée de l'échelle chromatique, à compter ces vibrations par les battements d'un balancier et à en dresser des tables; en sorte que par ces procédés, on peut obtenir l'accord d'un piano ou d'un orgue par un tempérament rigoureusement égal. On peut se procurer les appareils de Scheibler chez Kammerling, horloger mécanicien à Crefeld. Malheureusement, leur prix élevé est un obstacle à la propagation de la méthode de l'inventeur; il serait désirable que quelque mécanicien français fît connaître, à Paris et dans les départements, ces instruments de précision, en les rendant moins dispendieux, et que l'ouvrage dans lequel Scheibler a exposé ses principes et sa méthode (4) fût traduit en français.

La seconde question qui pourrait m'être faite est celle-ci : *Quels motifs ont conduit à la recherche d'une autre théorie des rapports des intervalles des sons que celle de Pythagore, et comment s'est formée cette théorie?* Je vais tâcher de satisfaire à l'important objet de cette question avec la lucidité désirable.

(1) *Dell'origine della musica*. Lib. 1, c. 2, p. 68 et suiv.

(2) *Saggi sul ristabilmente dell'arte armonica de'greci e romani cantori*. T. II, part. 1.

(3) *La seule vraie théorie de la musique*. Chap. XI et XII.

(4) *Der physikalische und musikalische Tonmesser, erfunden und ausgeführt von* H. Scheibler. Essen, G. D. Bädeker, 1834, in-8°.

Indépendamment de la doctrine de Pythagore propagée et complétée par ses disciples, et du système empirique et faux d'Aristoxène, il y eut, dans les temps qui précédèrent l'ère chrétienne, divers systèmes peu importants qui modifiaient simplement quelques détails de la théorie pythagoricienne; mais sous le règne de Néron, il y eut un mathématicien nommé Didyme qui, cultivant aussi la musique, exposa dans un ouvrage perdu dont nous n'avons que quelques passages cités par Claude Ptolémée et par Manuel Brenne, une doctrine qui n'est peut-être pas la sienne, mais qu'il présentait comme la meilleure pour la constitution du genre diatonique de la musique. Quoi qu'il en soit de la part d'invention qu'il a pu y avoir, sa théorie commençait comme nous l'échelle diatonique par un demi-ton majeur (*mi-fa*) dans la proportion de 15 à 16. Mais, attendu que ce demi-ton dépasse le demi-ton mineur de Pythagore dans le rapport de deux sons dont un serait produit par 125 vibrations et l'autre par 128, il fallait retrouver cet excédant par une compensation provenant de la diminution d'un autre intervalle, après ce demi-ton il faisait un ton mineur (*fa-sol*) dans la proportion de 9 à 10, puis un autre ton majeur (*sol-la*) dans le rapport de 8 à 9. Suivant l'un des systèmes de la musique des Grecs, ces quatre notes (*mi-fa-sol-la*) composaient un *tétracorde* qui était suivi d'un autre formulé de la même manière, c'est-à-dire un demi-ton majeur dans le rapport de 15 à 16 (*si-ut*), suivi d'un ton mineur (*ut-ré*) dans le rapport de 9 à 10, et celui-ci, suivi d'un autre ton majeur (*ré-mi*) dans le rapport de 8 à 9. Entre les deux tétracordes *mi-fa-sol-la* et *si-ut-ré-mi*, était placé un ton majeur (*la-si*).

On ignore quel fut le sort de ce système et s'il eut quelque emploi dans l'art de ce temps; mais on sait positivement, par le traité de musique que nous a laissé le célèbre astronome grec Ptolémée, que de son temps, c'est-à-dire dans la seconde moitié du deuxième siècle de l'ère chrétienne, il y avait plusieurs systèmes de tonalité en usage, par lesquels on obtenait des nuances différentes dans la mélodie. Ainsi, le système de Pythagore était la base d'un genre diatonique qu'on appelait *diatonique mou* : celui-là, dit Ptolémée, commençait à vieillir; un autre système était appelé *diatonique dur* : celui-là, dont Ptolémée nous donne les proportions, était composé d'un demi-ton majeur (*mi-fa*), un ton majeur (*fa-sol*), un ton mineur (*sol-la*), ce qui donnait pour premier tétracorde *mi-fa-sol-la*, suivi d'un autre composé de la même manière, *si-ut-ré-mi*, et entre les deux un ton majeur (*la-si*) servait de séparation.

Ainsi qu'on le voit, le diatonique dur de Ptolémée ne diffère de celui de Didyme qu'en ce que le premier ton de chaque tétracorde était mineur et le second majeur, tandis que c'est le contraire dans le diatonique de Ptolémée; mais dans tous les deux, l'inégalité des tons était la conséquence nécessaire des demi-tons majeurs, pour ne pas sortir du contenu de l'octave. Le diatonique dur de Ptolémée, appelé vraisemblablement ainsi à cause des demi-tons majeurs, trouva son application dans la tonalité des huit modes du chant ecclésiastique grec qui prenait alors naissance, lesquels modes devinrent aussi ceux du chant des églises d'Occident. Cependant il est remarquable que Boèce, qui écrivait son traité de musique au ve siècle, et tous les auteurs du moyen-âge, qui furent, ou ses disciples ou ses commentateurs, adoptèrent tous la doctrine de Pythagore, quoiqu'elle n'eût pas alors d'application rigoureuse, et que ce ne fut que dans la seconde moitié du XVIe siècle que le célèbre didacticien Zarlino adopta le système du diatonique dur de Ptolémée, précisément au moment où la tonalité basée sur ce diatonique allait disparaître devant une tonalité harmonique nouvelle qui ne pouvait avoir pour fondement que la doctrine pythagoricienne. Or, dès ce moment, tous les physiciens et géomètres suivirent la voie que Zarlino venait de leur ouvrir. C'est là un des faits les plus curieux de l'histoire de la musique.

Dans un prochain article, je dirai les motifs que les géomètres et les physiciens font valoir en faveur de leur système, et les critiques qu'ils font de celui de Pythagore.

FÉTIS père.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, le *Prophète*.

*** Les deux représentations du *Prophète* données lundi et vendredi ont rempli la salle et au-delà. Beaucoup d'amateurs n'ont pu trouver de places et ont reflué sur les théâtres voisins. L'indisposition de Mme Castellan s'étant prolongée, c'est Mme Hébert-Massy qui l'a remplacée dans le rôle de Berthe avec autant de zèle que de talent.

*** La première représentation du ballet nouveau est annoncée pour cette semaine sous le titre de *Stella di Napoli* ou les *Contrebandiers*.

*** Barroilhet est réengagé à l'Opéra. La représentation à bénéfice qui lui est due en vertu d'un ancien engagement, aura lieu le 5 mars prochain.

*** Nous avons entendu dernièrement dans une soirée Bouché, la basse-taille, chanter un air du *Barbier* et les couplets du *Prophète* : *tusse nombreux que les étoiles*. Dans ce dernier morceau surtout, l'ampleur et la beauté du timbre de sa voixse sont fait admirer ainsi que la correctione et les nuances de son style. Alizard n'étant plus, c'est à un artiste tel que Bouché que sa succession paraît dévolue.

*** Jamais Ronconi n'a eu plus de talent et de verve que cette année. Nous l'avons souvent constaté avec plaisir, et tout le monde a fait comme nous. Sentant ses forces grandir avec la confiance, il n'est pas étonnant que l'artiste se soit cru tout possible et qu'il ait abordé même le rôle de *Don Juan*. C'était aller trop loin, il faut en convenir. Ronconi n'a pas toutes les qualités qu'exige un tel personnage. En le voyant, on croit toujours que c'est Leporello couvert des habits de son maître. La reprise du chef-d'œuvre de Mozart n'a donc produit que peu d'effet, malgré la présence de Lablache, de Mmes Persiani et Vera. Lucchesi ne paraissait pas bien sûr du rôle d'Ottavio; l'air du second acte : *Il mio tesoro*, n'a pas été chanté.

*** La vogue de la *Fée aux Roses* est loin de se ralentir; la dernière représentation de ce charmant ouvrage a produit plus 5,000 fr.

*** Les directeurs des deux théâtres italiens de Londres sont en ce moment à Paris, M. Lumley, directeur du théâtre de Sa Majesté, et M. Gye, directeur du théâtre de Covent-Garden.

*** La première répétition générale du concert de la Société philharmonique a produit, jeudi dernier, un effet extraordinaire; il est difficile de se faire une idée de la puissance et de la précision de cette masse imposante de 200 musiciens et choristes de choix; ils mettent en outre dans leur exécution une animation, un enthousiasme dont on a trop rarement des exemples. Tout fait donc croire à une solennité musicale du plus haut intérêt.

*** C'est mardi prochain, 19 février, que commence la série de concerts que doit donner M. Lumley dans la salle du Conservatoire. Jusqu'ici le nombre en est fixé à six, y compris celui de mardi; les autres auront lieu les 26 février, 2, 5, 12 et 16 mars.

*** M. Rosenhain, l'excellent pianiste compositeur, qu'on entend trop rarement, s'est décidé de donner cet hiver trois soirées de musique classique. Elles auront lieu les 6 et 23 mars et 6 avril. On y entendra les chefs-d'œuvre pour le piano de Mozart, Beethoven, Mendelssohn, exécutés par le célèbre virtuose, avec le concours de MM. Massart, Joachim, Cossmann, Demunk. De remarquables morceaux de chant de Beethoven, inconnus du public parisien, viendront varier ces riches programmes. On s'inscrit au magasin de musique de MM. Brandus et Comp., 87, rue Richelieu.

*** Berlioz, en fondant la Société philharmonique, n'a point oublié les intérêts des jeunes compositeurs, si délaissés de toutes les autres institutions musicales. Sur sa proposition, le comité a introduit dans le règlement de la Société un article d'après lequel elle s'engage à exécuter tous les ans une œuvre nouvelle, composée par un lauréat de l'Institut à son retour de Rome. Le genre de la composition est laissé au choix de l'artiste, et tous les moyens que possède la Société philharmonique seront mis à sa disposition.

*** Ernst a dû jouer cette semaine dans un grand concert donné à Greenwich, et Charles Hallé va bientôt donner quatre soirées de musique de chambre à Manchester et autant à Liverpool. Ernst est aussi engagé pour toutes ces séances musicales.

*** Le jeune pianiste Blumenthal est de retour à Londres, après une brillante et productive excursion en Ecosse.

*** L'Institut (Académie des beaux-arts, section de musique), consulté par le ministre de l'intérieur sur le mérite d'une publication de M. Stéphen de la Madeleine, intitulée : *Théories complètes du chant*, vient de donner son approbation à cet important ouvrage. Cet assentiment, si honorable pour le savant théoricien, lui a été accordé, après un mûr examen, à l'unanimité des suffrages et dans les termes les plus flatteurs.

*** La séance de musique de chambre de MM. Alard et Franchomme aura lieu aujourd'hui à 2 heures, dans la petite salle du Conservatoire.

*** Les *Deux Sergents*, opéra-comique en deux actes, de M. N. Louis, n'ont pas obtenu à Abbeville un succès moins brillant qu'à Amiens. Dans quelques jours cet ouvrage sera représenté au Havre.

*** Un grand concert au bénéfice de M. Javault, ancien violon solo de l'Opéra-Comique, atteint de paralysie, aura lieu demain lundi soir 18 février, dans la grande salle Ste-Cécile. On y entendra Mme Dorus-Gras, MM. Alexis-Dupond, Wartel, Alard, C. Ney, Lebouc, Courtat et Altès. On trouve des billets chez MM. Brandus et Cie, rue de Richelieu, 87.

*** Dans son voyage artistique, Théodore Pixis s'est fait entendre plusieurs fois à Francfort et à Cologne, où il a obtenu le plus brillant succès. La Société de l'*Union musicale* de Cologne lui a envoyé le diplome de membre honoraire, et comme on est en train d'y fonder un Conservatoire, les personnes qui son-

à la tête de cette entreprise l'ont unanimement proposé comme un des professeurs de violon et sont allés lui offrir cette place M. Ferdinand Hiller, maître de chapelle de la ville et du théâtre, et futur directeur du Conservatoire, paraît vivement désirer que le jeune virtuose accepte cette offre honorable. — T. Pixis a dû se rendre successivement à Berlin, Dresde, Prague, sa ville natale, et finalement à Vienne.

*** Dans toute la Suisse, il n'y a en ce moment que six directeurs de théâtres dont les troupes aient quelque valeur artistique : M. Hehl, directeur à Berne, visite, avant et après la saison d'hiver, Soleure et Bade (canton d'Argovie); M. Cramer, directeur à Zurich, fait des recettes de 12 fr.; M. Herbords exploite Lucerne, Zug, Coire, St-Gall, et fait des excursions à Lyndau; M. Frey, ancien maître de danse, est directeur à Schaffhouse, et M. Schmitz, à Burgdorf. Genève possède un théâtre français dirigé par un Allemand. La riche ville de Bâle n'a pas de spectacle.

Chronique départementale.

*** *Lille*, 4 février. — Le concert donné samedi dernier au bénéfice des salles d'asile avait attiré une foule compacte: la recette s'est élevée à 6,000 fr. On savait qu'aucun artiste n'avait été engagé, et que les dames patronesses n'avaient fait appel qu'au talent et à la bonne volonté de personnes, qui jusqu'ici ne s'étaient fait entendre que dans les salons. Il s'agit d'abord de vous parler des solos. Comment vous dire, sans la nommer, le succès de la jeune et jolie cantatrice qui abordait résolument l'air du *Prophète* et lançait aux voûtes de la salle les traits hardis de vocalise et d'élan dramatique que Meyerbeer a écrits sous l'inspiration d'une cantatrice exceptionnelle? Voilà un véritable triomphe! Jamais le hasard n'a mieux placé un succès, car il arrivait dans une famille où les artistes ont toujours rencontré l'accueil le plus sympathique et qui a poussé plus loin encore le bonheur de les obliger. Nous ne nommerons pas non plus les autres dames ni les amateurs qui se sont distingués soit dans la partie vocale, soit dans la partie instrumentale; mais nous dirons que les honneurs de la soirée ont été sans contredit pour M. Georges Pfeiffer, jeune pianiste de treize ans, qui a exécuté le magnifique concerto de Hummel (Op. 85), chef-d'œuvre du prince des pianistes, avec beaucoup de netteté, de l'aplomb et un bon sentiment musical qu'il a puisé dans les leçons de sa mère, excellent professeur qui sait si bien faire arriver ses élèves à de rapides résultats. Tout cet auditoire, déjà fatigué par quelques heures d'attention, a écouté ce jeune virtuose avec un bienveillant intérêt, et tous les yeux suivaient les doigts du pianiste luttant de puissance avec la voix orchestrale et la dirigeant suivant son inspiration. Aussi, les dernières mesures se faisaient-elles à peine entendre, que des applaudissements frénétiques ont récompensé le jeune artiste, ainsi que son habile professeur. — L'exécution de ce concerto n'a rien laissé à désirer, et le jeune artiste a été parfaitement secondé par l'orchestre, qui l'a accompagné d'une manière digne des plus grands éloges.

*** *Arras*, 2 février. — Le deuxième concert d'abonnement a été hier l'occasion d'une agréable soirée. Après Servais, M. Lebouc a su ravir les amateurs avec son violoncelle. Coup d'archet ferme et net, agilité merveilleuse des doigts, l'artiste possède ces qualités au suprême degré, et d'enthousiastes bravos ont salué tour-à-tour sa mélodie de *Sainte-Cécile*, les caprices sur des airs suédois et son morceau de salon. M. Michel chante avec âme, mais les notes élevées qu'il donne à pleine poitrine laissent parfois à désirer. Mme Roulle possède au contraire une voix qui lui permet de se jouer des morceaux les plus élevés; les cadences et les trilles sortent de son gosier avec autant de facilité que du meilleur des instruments. Disons que la Société philharmonique a exécuté avec talent ses deux ouvertures; disons que le piano a été tenu admirablement par M. Heisser, et nous aurons rendu, si nous ne nous trompons, à chacun sa juste part d'éloges.

*** *Toulouse*, 4 février — Hier, vers une heure de l'après-midi, un nombre considérable de pauvres étaient réunis dans la cour de l'Athénée, où ils s'étaient rendus pour recevoir le produit du concert donné à leur profit par Teresa Milanollo. Cette noble jeune fille avait écrit à MM. les curés des paroisses, à M. le président du consistoire de l'église réformée et à M. le président du consistoire israélite, pour les prier de remettre aux indigents des bons qu'elle leur adressait, et qui devaient être échangés contre de l'argent qu'elle voulait distribuer elle-même. Les pauvres ont été introduits par groupes et avec un ordre parfait dans la salle du concert. Teresa Milanollo a remis en échange de chaque bon une pièce de 1 fr. Cette foule de mendiants que l'on voit parfois si bruyante était calme et silencieuse, et plus d'un de ces infortunés avait les larmes aux yeux, lorsqu'il recevait un secours de cette main inspirée.

Chronique étrangère.

*** *Vienne*, le 5 février. — Hier matin, M. Meyerbeer est arrivé dans notre capitale, et dans la soirée même il a assisté à la première répétition avec orchestre de son opéra, *le Prophète*. Les décors et les costumes de cet ouvrage étant terminés, il paraît certain qu'il sera exécuté pour la première fois le vendredi 15 de ce mois.

*** *Brême*. — Le 7 février, Jenny Lind s'est fait entendre dans la *Création*, d'Haydn. Avant de se rendre à Brême, la célèbre cantatrice avait donné deux concerts à Goettingen, dont l'un au bénéfice des pauvres de la ville. Les étudiants ont organisé une marche aux flambeaux en l'honneur de l'artiste, lui ont donné une aubade et l'ont conduite jusqu'à Nordhein.

*** *Saint-Pétersbourg*. — Les matinées musicales connues sous le nom de concerts de l'Université et que dirige M. Schuberth, sont très-suivies cet hiver. M. Lewy, pianiste, est de retour de Constantinople, où il s'est fait entendre à la cour. Entre autres marques de sa faveur, le sultan a fait remettre à M. Lewy une collection de quarante mélodies turques. L'Opéra-Italien fait de meilleures affaires que l'année dernière. Mario est très en faveur et Mme Corbari plaît beaucoup.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

SOCIÉTÉ PHILHARMONIQUE.

Le premier concert de la Société philharmonique fondée par Berlioz aura lieu le mardi 19 février, à huit heures du soir, dans la salle Sainte-Cécile.

PROGRAMME :

1° Ouverture de *Léonore* (1re version) de Beethoven.
2° Les deux premières parties de la *Damnation de Faust*, de Berlioz.
  1re Partie : Pastorale, Ronde de paysans, Marche hongroise.
  2e Partie : Monologue de Faust, Hymne de la *Fête de Pâques*, Scène de la *Cave de Leipzig*, Air de *Méphistophelès*, Chœur et Ballet des *Sylphes*, Double chœur d'*Étudiants* et de *Soldats*. Les solos seront chantés par MM. Roger et Levasseur.
3° Fantaisie sur *Otello*, composée par Ernst, et exécutée par M. Joachim.
4° Air avec chœurs d'*Iphigénie en Tauride*, de Gluck, chanté par Mme Viardot.
5° Première scène du 3e acte d'*Echo et Narcisse*, de Gluck. Le solo sera chanté par Mlle Dobré.
6° Solo de Violoncelle, composé et exécuté par M. Demunck (professeur au Conservatoire de Bruxelles).
7° Air de *Joseph*, de Méhul, chanté par M. Roger.
8° Scène de la *Bénédiction des poignards* des *Huguenots*, de Meyerbeer, avec des solos de chant quadruplés.

Prix des places :

Stalles d'orchestre	6 fr.
Stalles de parquet	6 fr.
Stalles d'amphithéâtre	6 fr.
Par abonnement pour 4 concerts	5 fr.
Galeries	3 fr.

On trouve des billets d'avance :

Chez MM. Brandus et Ce, éditeurs de musique, rue Richelieu, n° 87;
Et à la salle Sainte-Cécile, rue de la Chaussée d'Antin, n° 49 bis.
Mais pour les abonnements, on devra s'adresser à MM. Brandus et Ce seulement.

BRANDUS ET Cie, ÉDITEURS, 87, RUE RICHELIEU.

MÉLODIES DÉTACHÉES

De l'album de Chant pour 1850, de

Mme PAULINE VIARDOT.

Solitude	1 » net.	**Villanelle**	1 50 net.	**Marie et Julie**	1 50 net.
La Petite Chevrière	1 » net.	**En Mer**	1 50 net.	**La Luciole**	1 50 net.
L'Absence	1 » net.	**La Chanson de Loïc**	1 50 net.	**Tarentelle**	2 » net.
Un jour de Printemps	1 » net.				

PARIS, IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

17e Année. N° 8. 24 Février 1850.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres. Cramer, Beale et Cie, 201 Regent street.
St-Pétersbourg. Bellizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musical.
Rome. Merle.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Id.
Leipzig. Michelsen.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements et Belgique.. . . 30
Etranger. 34

Annonces.

50 cent. la ligne. . . . . pour 4 fois.
30 cent. . . . . pour 3 fois.
20 cent. . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Revue d'un demi-siècle (cinquième article), par **Edouard Fétis.** — Grande Société philharmonique de Paris (1er concert), par **L. Kreutzer.** — Concert de Mme Sontag, par **Maurice Bourges.** — Théâtre de l'Opéra *Stella ou les Contrebandiers* (1re représentation). — Auditions musicales, par **Henri Blanchard.** — Nouvelles.

REVUE D'UN DEMI-SIÈCLE.

(Cinquième article.) (1)

L'Opéra jusqu'en 1815. — Persuis. — Ses querelles avec Choron. — Les opéras et les ballets. — Spontini obtient le poëme de la *Vestale*; obstacles qu'il rencontre; succès. — *Fernand Cortez.* — Flocchi. — Berton n'a pas de vocation pour le grand opéra. — Paër, plus courtisan qu'artiste. — La troupe de l'Opéra. — Débuts pendant quinze ans. — Nourrit; Mme Branchu; Levasseur. — Coupe des opéras.

Persuis était un des professeurs les plus estimés du Conservatoire; il fut éliminé comme ayant trempé dans la petite conspiration de Lesueur contre cet établissement. Il entra à l'Opéra en qualité de chef du chant, puis fut nommé membre du comité d'administration de ce théâtre. Quand on est bon musicien, quand on appartient à l'Opéra, à quelque titre que ce soit, on rêve un succès sur cette scène où l'on voit distribuer, avec la gloire actuelle, des brevets d'immortalité! Ouvrier de la fortune des autres, on se lasse un beau jour de s'effacer pour laisser passer les favoris des muses (vieux style), et l'on se sent monter à la tête des bouffées d'ambition personnelle. Persuis éprouva le désir très-naturel d'employer à son profit quelque peu du zèle qu'il apportait à la mise en scène des ouvrages des autres. Déjà, en 1787, il avait fait exécuter au concert spirituel un oratorio ayant pour sujet le *Passage de la mer Rouge*; plusieurs opéras-comiques de sa composition, représentés au Théâtre-Feydeau, avaient été bien accueillis du public; l'Opéra lui avait ouvert ses portes en 1799 pour *Léonidas*; mais il avait la conviction qu'il pouvait faire mieux que tout cela, et que, s'il obtenait un poëme important, il élèverait tout d'un coup sur ces premières assises le piédestal de sa réputation. Le *Triomphe de Trajan* vint justifier ses espérances. A la vérité, il avait Lesueur pour collaborateur, et la pompe du spectacle fut considérée par les critiques comme ayant beaucoup contribué à la vogue de l'ouvrage. Son amour-propre faisait abstraction de ces circonstances, et s'attribuait aisément tous les honneurs du succès.

De 1807 à 1812 la lyre de Persuis demeura muette, comme disaient les écrivains du temps dans leur style fleuri. Il fit alors la *Jérusalem délivrée* sur un poëme de M. Baour-Lormian. Le public donna la préférence au *Triomphe de Trajan*; mais les artistes, qui se permettent quelquefois de juger autrement que le public, déclarèrent la musique de la *Jérusalem* supérieure. Quelques années plus tard, en 1815, on voulut reprendre cet opéra, qui avait assez promptement disparu du répertoire. Cet incident, fort simple en lui-même, donna naissance à un dissentiment sérieux entre deux artistes célèbres. Chacun avait été nommé directeur de l'Académie alors royale de musique. Persuis, qui ambitionnait cette place et qui était seulement inspecteur général de la musique, fit au candidat qu'on lui avait préféré une guerre de chaque jour. Les coulisses de l'Opéra retentissaient des discussions sans fin du directeur et de son subordonné, dont les intentions venaient souvent contrecarrer les siennes. Choron se sentait fortement appuyé; mais Persuis avait des protecteurs puissants. Par leur influence, ce dernier obtint du ministre de la maison du roi un ordre pour la remise à la scène de *Jérusalem*, que son adversaire s'obstinait à laisser dans l'oubli, en dépit de ses réclamations. Choron fut averti de la décision qui venait d'être prise. Avant qu'elle ne lui fût notifiée officiellement, il fit clandestinement détruire les décorations de *Jérusalem*, dont il employa les matériaux à un autre usage. Quand l'ordre arriva, il ne fut pas possible de l'exécuter; il aurait fallu faire des frais considérables que la liste civile ne voulut pas supporter, ainsi qu'il s'y était attendu.

Persuis avait composé en 1806 la musique d'un divertissement guerrier, intitulé le *Chant de victoire*: c'était un hommage à la gloire des armées impériales. En 1815 il fêta l'entrée des Bourbons par l'*Heureux retour*, divertissement d'un genre pacifique. J'ai déjà dit que si les poëtes sont moralement responsables de leurs tergiversations politiques, et si l'on est en droit de leur demander compte des sentiments qu'ils expriment, il ne peut en être de même des musiciens. Le compositeur qui crée une mélodie ne songe ni à la monarchie, ni à l'empire, ni à la république; il songe à l'harmonie et à l'accompagnement de son chant. Persuis fit encore, outre les ouvrages que nous venons de citer, la musique de plusieurs ballets: *Ulysse*, *Nina* et l'*Epreuve villageoise*. Ce ne furent pas celles de ses partitions qu'il estimait le plus, mais ce furent peut-être les plus distinguées.

Ici vient se placer un de ces artistes éminents dont les œuvres ont marqué d'une manière toute particulière dans une des phases de l'histoire de l'art, et que leurs contemporains ont placé à un rang tout à fait supérieur. C'est de Spontini qu'il s'agit.

Deux circonstances de nature très-opposée peuvent influer heureusement sur le début d'un compositeur dramatique. Il faut, ou que des essais dans un autre genre aient inspiré confiance dans son talent, ou que, complétement inconnu du public, il se révèle tout-à-coup. M. Spontini n'était ni dans l'une ni dans l'autre de ces deux conditions favorables. Arrivé à Paris après avoir écrit quelques partitions pour des théâtres d'Italie, il avait tenté d'appliquer ses idées aux convenances particulières de la scène française. Aspirer à l'Opéra eût été de la témérité; il fut trop heureux de trouver accès au théâtre

(1) Voir les numéros 1, 2, 3 et 7.

Feydeau. Les trois premiers ouvrages qu'il fit représenter à ce spectacle ne le signalèrent que médiocrement à l'attention. Cependant l'impératrice Joséphine lui avait confié la direction de sa musique. Il trouva dans la protection de cette princesse un précieux appui. M. de Jouy, son collaborateur pour *Milton*, avait fait recevoir à l'Opéra un poëme ayant pour titre la *Vestale*. Méhul et Cherubini l'avaient eu tour-à-tour entre les mains; mais ils l'avaient refusé l'un et l'autre, comme ne favorisant pas leurs inspirations. Une personne qui s'intéressait à Spontini obtint de M. de Jouy qu'il la confiât au jeune musicien. Ce n'était pas risquer beaucoup, puisque les compositeurs en renom avaient si mal auguré de son destin. La direction de l'Opéra mit peu d'empressement à monter la *Vestale*, quand la partition en fut terminée. Néanmoins la recommandation de Joséphine leva leurs scrupules. Les répétitions commencèrent. De nouveaux déboires attendaient ici Spontini. N'étant pas doué d'une grande facilité naturelle et n'ayant pas encore l'habitude de traiter le genre lyrique, il n'avait pas réussi à rendre sa pensée du premier jet. L'exécution lui fit apercevoir dans son œuvre beaucoup de parties faibles qu'il résolut de corriger. Sa persévérance était inépuisable; à chaque répétition, il apportait de nouveaux changements aux morceaux imparfaits. En vain les chanteurs murmuraient-ils de ces modifications continuelles du texte musical; il demeurait inébranlable dans sa volonté de ne risquer l'épreuve solennelle qu'après s'être approché autant qu'il lui était possible de la perfection. Il n'est pas de secrets bien gardés: les secrets de coulisse le sont moins bien que d'autres. Le public avait été initié aux discussions survenues entre Spontini et les acteurs de l'Opéra. On attribuait à l'impuissance l'application du jeune maestro. Quant vint le jour de la représentation, Spontini eut à lutter non-seulement contre l'indifférence, mais contre des préventions décidées. Il faut rendre au public parisien cette justice, qu'il ne se laisse jamais influencer dans ses jugements par des considérations étrangères au mérite des hommes et des choses. Tandis que les Romains sifflèrent outrageusement le *Barbier de Séville* pour punir Rossini d'avoir osé traiter le même sujet que Paisiello, les spectateurs de l'Opéra, revenant franchement et subitement sur leurs dispositions peu favorables, applaudirent la *Vestale* avec enthousiasme. On sait qu'il y a peu d'exemples d'une faveur pareille à celle dont jouit cet opéra, qui fut pendant plus de vingt ans la ressource de tous les théâtres lyriques alimentés par le répertoire français. Au suffrage de la foule se joignit celui de l'Institut, qui décerna à Spontini le prix fondé par Napoléon pour la production la plus remarquable mise au jour dans chaque période décennale. Le succès de Spontini n'aurait pas été complet si l'envie ne se fût efforcée de l'amoindrir. Acharnés contre la gloire d'un artiste qui n'était pas des leurs, les adhérents du Conservatoire reprochaient à l'auteur de la *Vestale* d'avoir, en maint endroit, péché contre les règles. Les spectateurs, qui admiraient dans cet ouvrage un profond sentiment dramatique, une rare abondance d'imagination et un coloris puissant, ne se souciaient pas de vérifier la réalité de leurs assertions. Ils auraient voulu que tous les demi-savants qui épluchaient si rigoureusement la partition de la *Vestale* fussent incorrects à la manière de Spontini.

On se doute bien que les poëmes ne manquèrent pas à Spontini. Parmi ceux qui lui furent présentés, il choisit *Fernand Cortez* à cause de l'occasion qu'il lui offrait de donner à sa musique une couleur entièrement différente de celle de son opéra précédent. Un sujet antique l'eût nécessairement fait rentrer dans les formes de la *Vestale*, et c'est ce que, avec un tact parfait, il voulait éviter. Cette fois le danger n'était pas, pour lui, dans une injuste prévention; il résidait au contraire dans la confiance extrême que le public avait mise en son talent. Il était évident qu'on allait beaucoup exiger de lui, et qu'à moins d'un ouvrage d'un haut mérite, il ne répondrait pas à l'attente de ses juges. En composant la partition de *Fernand Cortez*, Spontini atteignit complétement son but. Il lui donna un cachet sans analogie avec le style de la *Vestale*. Les airs charmants de cet opéra, aussi bien que des scènes fortement conçues, parmi lesquelles il faut citer en première ligne la révolte, furent l'objet d'éloges unanimes.

Dix ans se passèrent sans que Spontini songeât à enrichir la scène française de nouvelles productions. Ce n'était pas qu'il eût pris la résolution de se reposer sur ses lauriers cueillis à deux reprises. La direction du théâtre Italien, qu'on lui avait donnée un an après la représentation de *Fernand Cortez*, l'absorbait complétement. Il ne reprit la plume qu'en 1814 pour composer la musique de *Pélage ou le Roi et la paix*, opéra donné à l'occasion de l'entrée de Louis XVIII à Paris. Le talent de tous les artistes était mis en réquisition pour célébrer cet événement.

Vincent Fiocchi, auteur d'une série nombreuse d'opéras représentés en Italie, sa patrie, vint chercher fortune à Paris, où l'éclat du règne de Napoléon attirait des musiciens de toutes les contrées de l'Europe. Son premier essai eut lieu au théâtre Feydeau, suivant l'usage; il ne fut pas heureux. Des morceaux détachés le firent mieux connaître, et lorsqu'il fut question, en 1810, de faire une cérémonie solennelle de la distribution des prix décennaux, Fiocchi fut chargé d'écrire un opéra de *Sophocle* qui devait être exécuté dans cette circonstance. La distribution projetée n'eut pas lieu; mais on reconnut, non sans peine toutefois, que Fiocchi ne pouvait pas être frustré du fruit de son travail, et *Sophocle* fut joué à l'Opéra. Le résultat ne fut pas celui qu'avait espéré l'auteur en préparant l'élément principal d'une solennité qui devait réunir les illustrations artistiques de la France. Les connaisseurs apprécièrent, dans la partition de *Sophocle*, une certaine élégance de style; le public n'y aperçut rien qui pût fixer son attention. Fiocchi ne fit pas d'autre tentative à l'Opéra.

Berton avait entièrement voué sa muse à l'opéra-comique. Ce genre était celui qui s'accordait le mieux avec sa manière de sentir. Bien qu'il eût débuté par les *Rigueurs du cloître*, composées sur un poëme de Fiévée dans un moment où les orages révolutionnaires obligeaient les compositeurs à employer, pour se faire entendre, des accents énergiques; bien qu'il eût imité d'abord le style nerveux de Méhul et de Cherubini, il y avait en lui un secret instinct des traditions de l'école précédente. On le vit bientôt revenir aux formes du véritable opéra-comique français. Rien ne le portant vers le genre héroïque, il ne chercha pas l'occasion de travailler pour l'Opéra. Ses succès, obtenus sur la seconde scène lyrique, et la position élevée qu'il avait dans les arts lui eussent rendu facile l'accès de ce théâtre. S'il y fit quelques rares apparitions, ce fut sans y mettre aucune prétention, et de manière à prouver qu'il n'avait cédé qu'à une pure fantaisie ou à des motifs de convenance. C'est ainsi qu'il fit la musique de l'*Enlèvement des Sabines*, ballet de Milon, l'un des maîtres de l'art chorégraphique, et qu'il arrangea, pour un petit opéra en un acte intitulé le *Laboureur chinois*, des fragments de Mozart et d'Haydn auxquels il se borna à ajouter un petit nombre d'airs de sa composition; c'est ainsi encore qu'il s'associa à Persuis et à Kreutzer pour écrire la portion de l'*Heureux retour*, pièce de circonstance citée plus haut.

De même que Berton, Paër ne parut pas ambitionner les applaudissements du public de l'Opéra. Cette indifférence se comprend moins de sa part que de celle de l'auteur d'*Aline*. L'habitude de traiter le grand style ne lui manquait pas; la première scène lyrique était celle qui convenait véritablement à son talent. Il aurait pu, s'il l'avait voulu, lutter d'influence avec Spontini, son compatriote, et lui disputer une faveur dont celui-ci jouit longtemps sans partages. La protection de Joséphine était puissante, mais le patronage de Napoléon avait bien son importance. Paër, comblé des bienfaits du vainqueur d'Austerlitz, n'aurait eu qu'un mot à dire pour voir tous les poëtes d'opéra à ses pieds; il aurait choisi entre les meilleures pièces; ses ouvrages eussent été les premiers représentés. Dédaigna-t-il la lutte ou bien fut-ce qu'il la redoutait? Ni l'un ni l'autre peut-être. Paër était ambitieux, mais non de cette ambition qui tend à écraser des rivaux du poids d'une supériorité reconnue. Il était homme de cour avant tout, et recherchait avec une sorte de passion les avantages

positifs ainsi que les distinctions honorifiques que pouvaient lui procurer ses relations avec les dispensateurs des grâces. On n'est pas à la fois artiste et courtisan; si l'on soigne avec sollicitude les intérêts de sa gloire, on court risque de compromettre ceux de sa fortune. Cette chance, Paër ne voulait pas la courir. Il répondit médiocrement aux intentions qu'avait eues l'empereur en l'attirant en France par l'offre d'un traitement magnifique. Napoléon avait cru que la présence d'un maître si justement célèbre activerait l'impulsion de l'art musical à Paris. Il n'en fut rien. La musique particulière du souverain eut un chef habile, voilà tout. Une seule fois, Paër s'occupa de l'opéra; ce fut pour composer quelques airs de l'*Oriflamme*, pièce allégorique jouée en 1814, peu de temps avant l'entrée des alliés à Paris et le retour des Bourbons.

De nombreux débuts eurent lieu à l'Opéra dans le chant, durant la période que nous venons de parcourir. Nous ne les mentionnerons pas tous, ce serait une sèche nomenclature. Parmi les apprentis chanteurs qui s'essayèrent sur cette scène où l'on ne réussit qu'à la condition d'être doué de facultés vocales exceptionnelles, combien n'y en a-t-il pas qui restent au milieu de la carrière dont ils avaient entrevu le terme dans leurs rêves ambitieux! Pour un artiste qui devient célèbre, combien demeurent obscurs, ignorés, même de leurs contemporains! Il ne sera question ici que de ceux dont le talent a pu influer sur le caractère de l'exécution musicale.

Nourrit débuta en 1803. Son chant ne ressemblait guère à celui de Lainé, dont il aspirait à tenir l'emploi. Elève de Garat, il devait aux leçons de ce grand artiste une manière grave et accentuée de phraser qui n'avait aucune analogie avec la détestable école que des compositeurs de goût s'étaient jusqu'alors vainement efforcés de bannir de l'Opéra. Nourrit avait une voix d'un timbre délicieux; ses intonations étaient irréprochables; il comprenait ce qu'il disait, et le faisait comprendre aux autres. Croit-on qu'avec ces grandes qualités il réussit sans opposition? On n'a pas si bon marché de l'esprit de routine. Les vieux amateurs trouvaient la diction élégante et sage de Nourrit décolorée, en comparaison des hurlements de Lainé. La nouvelle génération soutenait le débutant, et comme la nouvelle génération finit toujours par avoir raison de l'ancienne, la réputation de Nourrit s'établit solidement. Lainé se retira en 1812, abandonnant sa succession au rival que lui préférait l'opinion publique. Le début de Nourrit doit être particulièrement remarqué, parce qu'il est le premier pas fait vers la réforme du chant à l'Opéra.

Une cantatrice avait paru pour la première fois à l'Opéra en 1801, qui devait seconder Nourrit dans la croisade qu'il avait entreprise contre le mauvais goût. Cette cantatrice débuta sous le nom de Mlle Chevalier; c'est sous celui de Mme Branchu que fut consacrée sa réputation. Elle était de la même école que Nourrit; elle tenait également de Garat d'excellents principes pour tout ce qui tenait à la mise de voix et à l'expression. L'étude n'avait pas entièrement assoupli sa voix, qui demeurait rebelle aux finesses de la vocalisation, mais la musique des compositeurs de son temps n'était pas très-ornée; elle n'exigeait pas une grande légèreté. Née sous le climat brûlant du Cap, Mme Branchu avait l'ardeur d'une créole. Sa puissance expressive était irrésistible. Spontini dut à son concours une partie de la vogue de la *Vestale*.

Mlle Armand avait débuté la même année que Mme Branchu. Elle avait une belle voix et beaucoup d'énergie, mais son chant tenait trop de l'ancienne école.

Lavigne parut pour la première fois à l'Opéra en 1809. Mlle Paulin, cantatrice sans grand talent, mais à laquelle une jolie figure procura quelques succès, débuta en 1812. Levasseur, artiste appelé à prendre plus tard un rang élevé parmi les chanteurs français, monta sur la scène en 1813. Tels furent les débuts qui méritent d'être cités dans les quinze premières années du siècle.

La troupe chantante à l'Opéra était loin d'être, il y a quarante ans, aussi nombreuse qu'elle l'est aujourd'hui. Il y avait seulement, parmi les hommes, trois premiers sujets, trois *remplaçants* et six doubles ou coryphées; parmi les femmes, deux premiers sujets, trois *remplaçantes* et deux doubles. Le répertoire était loin d'être aussi fatigant que celui des compositeurs de l'époque. Il avait le défaut d'être écrit trop haut pour les voix; mais les chanteurs n'étaient pas obligés de lutter contre une instrumentation formidable. D'une autre part, les opéras n'avaient pas des proportions aussi développées. Les *Bardes* de Lesueur et la *Jérusalem délivrée* de Persuis furent les seuls ouvrages en cinq actes représentés de 1800 à 1815. Le plus grand nombre des opéras sérieux était en trois actes; il y en avait quelques-uns en deux actes, coupe presque complétement abandonnée, et davantage en un acte. Ces derniers appartenaient au genre léger, ou du moins à celui que l'on considérait alors comme tel. C'était de la légèreté grecque. On eût crié à la profanation si des auteurs eussent eu l'audace de présenter à l'Opéra un ouvrage taillé sur le patron du *Phèdre*

EDOUARD FÉTIS.

GRANDE SOCIÉTÉ PHILHARMONIQUE DE PARIS

PREMIER CONCERT.

Depuis deux mois les artistes et les amateurs se préoccupaient vivement de l'entrée dans le monde musical de la nouvelle Société philharmonique. Son prospectus, véritable profession de foi, donnait lieu à de vives espérances qui n'étaient pas sans quelque mélange d'inquiétudes.

Le chef d'orchestre trouverait-il dans le public entier les mêmes sympathies qu'il rencontre chez les hommes éclairés? Le jeune orchestre, plein de verve et d'ardeur, ne serait-il pas emporté par cette même ardeur? En se précipitant à l'assaut des plus terribles difficultés, ne courrait-il pas le risque d'être repoussé et de rentrer un peu en déroute? Et les chœurs, si faibles partout ailleurs, réussiraient-ils à interpréter avec succès les œuvres les plus difficiles, œuvres qui demandent les plus longues, les plus patientes, les plus minutieuses répétitions? Disons-le bien haut, le concert du 19 février a fait tomber ces inquiétudes vaines. Jamais œuvres plus admirables ne furent traduites au public avec un ensemble plus parfait. Cette jeune armée musicale, à peine réunie depuis un mois, composée d'éléments un peu choisis au hasard, a eu sans doute la verve, l'impétuosité que donne la jeunesse, mais aussi le calme et le sang-froid de soldats éprouvés. Le chœur, de son côté, a réalisé, sous la puissante direction de M. Dietsch, les merveilles que les répétitions nous promettaient, et jamais plus imposantes phalanges ne marchèrent sous un chef plus digne de les commander.

Pour se fonder sur une base inébranlable, pour se conquérir une grande place dans l'art musical, pour s'attirer l'estime du public qui fait les réputations, des artistes qui les consacrent, la Société philharmonique avait de grands efforts à tenter. Il fallait, dès le début, apparaître dans tout son éclat, dans toute sa puissance. Il ne convenait point à une Société forte de tant d'éléments de succès d'arriver lentement à la renommée. La Société philharmonique ne pouvait avoir d'enfance; un demi-succès pour elle eût été un irréparable échec. Les fondateurs l'avaient compris, et c'est à cette conviction que nous devons une solennité qui marquera dans les annales du monde musical.

Le programme du premier concert a été, je l'ai dit, une profession de foi. La Société avait promis de faire entendre à son public (car dès aujourd'hui elle a *son public*), les œuvres des grands maîtres SANS EXCEPTION AUCUNE. Le vieux et immortel Gluck occupait une place considérable dans ce programme; Beethoven y était représenté par une de ses œuvres les plus belles et les moins appréciées jusqu'ici du

public, l'ouverture de *Léonore* (1re version); M. Berlioz avait fait au concert l'offrande des deux premières parties de sa symphonie de *Faust*; enfin une des plus grandes créations de l'illustre Meyerbeer devait terminer cette séance. — La nouvelle Société philharmonique ne se contentera pas de faire applaudir une fois de plus les compositions des maîtres anciens et modernes, sa bienveillance s'étendra sur les jeunes compositeurs, dont le mérite, pour se révéler, n'a souvent besoin que d'une occasion favorable. C'est ainsi qu'un dernier arrêté du comité a décidé que chaque année, à son retour de Rome, le dernier lauréat de l'Institut aurait droit de faire exécuter un morceau à son choix par la Société philharmonique. Ce sera pour ces jeunes artistes une grande épreuve à soutenir; car plus les moyens d'exécution seront puissants et solennels, plus ils devront mettre de soin à ne pas confier à la Société des œuvres peu dignes de figurer sur des programmes si soigneusement choisis.

Tout en parlant des programmes qui se préparent pour l'avenir, je dois songer à celui qui a été réalisé à la première solennité. L'ouverture de *Léonore* ou de *Fidelio*, comme le lecteur le voudra, est la pensée première de Beethoven. C'est une noble préface dont il voulait faire précéder le seul drame qu'il ait mis au théâtre. Elle eut peu de succès à Vienne dans l'origine ; et, pour la première fois de sa vie, Beethoven refit trois fois son œuvre, sans pouvoir retrouver son inspiration primitive. Dans cette ouverture, le rôle des violons est aussi actif que difficile. Elle a été exécutée avec cette *furia francese* qui n'appartient qu'à nos jeunes soldats ou à nos jeunes violonistes.

Les deux premières parties de *Faust* mériteraient une longue analyse. Ecrit, ainsi que les précédents ouvrages de l'auteur, dans un système mixte, qui tient à la fois de la symphonie et de la musique dramatique, cet opéra de concert nous présente une série de scènes d'aspects divers, au milieu desquelles se détachent les principales figures du drame.

Nous sommes dans une plaine, aux alentours de la ville; mille bruits s'éveillent de tous côtés : paysans, grisettes, soldats, étudiants, s'éparpillent dans les sentiers et sur les pelouses. Pour peindre cette confusion, ces folies, ces danses, ces chansons, les instruments à vent lancent toutes sortes de rhythmes bizarres, heurtés, saccadés, tandis que l'idée mère du morceau se déploie en moelleux contours. Mais un bruit lointain se fait entendre. Des guerriers passent; la trompette stridente s'emparant de l'orchestre annonce leur approche. Faust contemple leurs fronts belliqueux, leur énergique allure. Ces fiers accents enflamment tous les courages. Son cœur seul reste triste et désenchanté. La marche hongroise qui termine cette première partie a été redemandée avec acclamations.

La seconde partie nous présente Faust livré à ses doutes, à ses vagues douleurs. Au moment où il va porter à ses lèvres la coupe fatale, les chants sacrés éclatent dans l'église voisine, et viennent rafraîchir son âme desséchée. Méphistophélès paraît enfin. Tel compositeur, comme nous en connaissons beaucoup, eût fait au Maudit une entrée digne de lui. Il n'eût pas manqué d'assombrir son orchestre, de voiler ses timbales, et, pendant vingt mesures, de préparer l'auditeur à la visite du diable. Au lieu de ce long exorde, deux mugissements de trombones, un coup de cymbales, tranchant comme la hache, un cri de la petite flûte, rire ironique et sauvage qui glace de terreur ! Ceci n'est qu'un bien petit détail; mais l'instrumentation de Berlioz fourmille de ces touches hardies, de ces fines nuances de la pensée, qui demandent toute l'attention, toute l'intelligence de l'auditoire. C'est une musique essentiellement dramatique, qui ne peut se passer de son poëme. Il y a tant de poëmes qui n'ont rien gagné à la musique qu'on y a jointe!

Méphistophélès et Faust prennent leur vol. Les voici dans une taverne où boivent de gais lurons. L'orchestre mugit et tonne sur un rhythme brutal et décidé, tel qu'il convient à de francs buveurs.

Il y avait au milieu de ce morceau certaine chanson du *rat et de la puce*, dont M. Berlioz a cru devoir faire le sacrifice au dernier concert. Il a eu raison en ôtant à certaines gens tout prétexte de gloser. Le reproche que l'on a fait à M. Berlioz à ce sujet, on aurait tout d'abord dû l'adresser à Gœthe. Le poëte a voulu opposer les chants grossiers d'une taverne aux pensées sublimes qui préoccupent l'âme de Faust. Le perpétuel antagonisme de l'esprit et de la matière existera toujours. Le poëme de Gœthe est l'opposition constante de ces deux principes. C'est là le système romantique, si l'on veut. C'est la peinture de la vie humaine, mêlée d'incidents vulgaires et de nobles scènes. Shakspeare a utilement employé ces contrastes que notre grande littérature, si admirable d'ailleurs, a quelquefois trop négligés.

Faust aspire à de plus nobles jouissances. Ici éclot une des plus charmantes inspirations de M. Berlioz. Les derniers bruits de l'orgie expirent; l'orchestre épuisé s'endort lourdement. Bientôt un doux rayon vient percer cette lourde et épaisse atmosphère; le ciel se rasérène peu à peu; Méphistophélès entraîne le docteur loin, bien loin de la terre; déjà se découvrent les merveilles des pays des rêves; sylphes, gnomes et follets s'empressent d'accourir à la voix de leur souverain, et viennent bercer le paisible sommeil de Faust. Il m'est impossible d'exprimer le charme indicible de ce chœur et du ballet des sylphes. C'est une instrumentation vraiment surnaturelle ; les accents les plus vaporeux s'élèvent de l'orchestre; les harpes mystérieuses, les cors aux chastes accents, les violons si incisifs tout à l'heure, si suaves maintenant, confondent leur voix dans un vague murmure. Cette délicatesse de coloris est une conquête moderne de l'art. Auxiliaire de la pensée, elle la présente sous ses aspects les plus séduisants, ou plutôt chez les maîtres modernes la pensée ne peut se séparer de l'instrumentation, non plus que de l'harmonie; elle éclot toute formulée. Ainsi l'emploi des divers rhythmes et des divers timbres tient aussi bien de l'inspiration que la création d'une mélodie.

Au ballet des sylphes succède un double chœur d'étudiants et de soldats qui a toute l'ampleur d'un finale d'opéra.

Roger et Levasseur remplissaient les rôles de Faust et de Méphistophelès. La voix stridente de Levasseur convient parfaitement à l'hôte sinistre et goguenard de l'enfer : Bertram et Méphistophélès sont de la même famille. Roger a dit le monologue de Faust en grand artiste. Dans l'air de Joseph, *Vainement Pharaon...*, etc., il a ému le public par l'expression profondément sentie, mais cependant parfaitement sobre, de sa voix. C'est un grand succès. M. le directeur de l'Opéra qui encourage la société nouvelle avec une bienveillance si éclairée, avait voulu que la solennité fût complète. Mme Pauline Viardot est venue concourir au succès de la Société philharmonique en interprétant la grande scène avec chœurs d'*Iphigénie en Tauride*. Cantatrice éminemment française, voix puissante, énergique et noble, intelligence vive et ardente, Mme Viardot ne pouvait manquer de nous traduire Gluck comme elle sait traduire Meyerbeer. C'est cette facilité à modifier son style suivant celui des auteurs, à le passionner, l'ennoblir, qui caractérise les grands artistes. Mme Viardot nous a rendu un chef-d'œuvre; elle nous l'a rendu comme seule elle pouvait le traduire, par ce temps d'irréprochables et glaciales vocalises. Pour les admirateurs du vieux Gluck, l'heureuse pensée de Mme Viardot était presque une bonne action. Ah! revenez, *Iphigénie*, *Alceste*, *Eurydice*, revenez! et que votre noble chant réveille dans le public le sentiment des héroïques dévouements et des sublimes douleurs.

Un petit chœur avec solo d'*Echo et Narcisse* nous a donné l'occasion d'entendre la voix délicate et suave de Mlle Dobré. Ce petit solo, si Orphée reparaissait un jour, nous ferait présager une charmante Eurydice.

MM. Demunck, professeur de violoncelle au Conservatoire de Bruxelles, et Joachim, violoniste, sont venus faire confirmer par un public d'élite la belle réputation dont ils jouissent à l'étranger; leur succès a été mérité.

J'arrive à la bénédiction des poignards, et j'en ferai l'éloge en deux mots : exécution prodigieuse, chœur admirable de haine et de fureur, orchestre mugissant comme la tempête! Jamais cette sanglante page

de M. Meyerbeer n'avait plus vivement impressionné un auditoire. Je me suis cru un instant huguenot, et j'ai frémi involontairement.

Je ferai ici une courte observation : la marche hongroise et la bénédiction des poignards appartiennent à un même ordre de pensée, le sentiment enthousiaste et guerrier ; quelle différence, cependant, entre les morceaux des deux maîtres ! Le premier, loyal et fier, nous peint le soldat dévoué qui frappe son ennemi au soleil, qui tue pendant le combat, et qui, après la victoire, relève les vaincus; l'autre exprime la rage brûlante d'assassins qui s'apprêtent dans les ténèbres à accomplir leur œuvre impie. Ces variations, ces différences dans l'expression d'un même sentiment révèlent les mines inépuisables de la musique dramatique, dont tant de compositeurs se contentent d'exploiter modestement quelques filons.

Le prochain concert de la Société philharmonique aura lieu dans un mois. On parle déjà de plusieurs grandes scènes, d'un acte d'*Alceste*, du finale de *Moïse*. Ce ne seront pas les chefs-d'œuvre qui manqueront à la Société philharmonique; c'est le plus souvent un orchestre intelligent, un public impartial qui manque à ces chefs-d'œuvre.

D'un autre côté, l'œuvre de propagande musicale que veut entreprendre la Société est chaleureusement encouragée par les sociétés musicales de province; la ville d'Amiens s'est inscrite la première; elle ouvre généreusement sa salle à la nouvelle Société, et prépare à ses habitants une grande solennité.

Si j'avais un nom moins humble, une influence plus méritée, j'adresserais au nom de l'art à la Société philharmonique l'expression d'une vive reconnaissance; d'autres plus influents que moi le feront, je n'en doute pas. Ils considéreront la création de cette société comme un grand événement dans l'art musical. Ils considéreront qu'à partir de ce jour la cause du progrès est gagnée ; que l'émancipation de la musique est arrivée; que l'esprit d'indépendance va succéder à l'esprit de routine et d'entraves, et ils rendront grâce à M. Berlioz et à tous ceux qui l'ont aidé dans l'accomplissement de son importante mission.

L. KREUTZER.

CONCERT DE Mme SONTAG.

(Mardi 19 février.)

Elle paraît, et la salle entière éclate en applaudissements frénétiques. Elle s'incline pénétrée d'émotion, et les transports redoublent. Des mains du chanteur Belletti elle reçoit, avec la plus parfaite dignité, un livre de musique, où son chiffre, surmonté de la couronne comtale, se détache en caractères brillants sur le velours sombre de la reliure, et les loges, les galeries, les stalles, accueillent d'enthousiasme le muet langage, la touchant éloquence de ces armes parlantes, qui semblent dire souvenez-vous ! souvenez-vous de la grande dame, ô nobles dames si fières, si parées, lords, boyards de Russie, grands d'Espagne, comtes d'empire, ministres, diplomates, princes de finance, qui vous pressez pour l'entendre, souvenez-vous! Derrière Mme Sontag il y a la comtesse de Rossi, l'ambassadrice derrière la cantatrice. Elle est des vôtres, elle vous appartient; entourez-la, soutenez-la, replacez-la au trône de la gloire, soyez-lui dans cette pénible épreuve, dans ce courageux sacrifice, si douloureux à l'amour-propre, une force, un appui moral, un protectorat sympathique.

Voilà ce que disait l'ingénieux emblème, et tous ont compris, tous se sont souvenus. Certes, jamais un auditoire n'environna un artiste de plus respectueux hommages, de témoignages d'une plus haute estime. Jamais aussi position plus exceptionnelle, plus voisine du roman ne dut commander l'intérêt, exalter et passionner l'imagination du public. Retirée de la scène depuis 1830, il y a vingt ans que l'illustre rivale de Mme Malibran ne s'était fait entendre à Paris. Vingt ans! Comprenez-vous? Tout le temps nécessaire pour voir briller et disparaître deux générations de cantatrices!

Au premier bruit de ce retour inespéré, les vétérans du dilettantisme, qui se plaisent, comme tous les vétérans du monde, à dater leurs jouissances passées, allaient contant et répétant que le 15 juin 1826 l'incomparable Mlle Sontag débuta à Paris avec un prodigieux succès dans le rôle de *Rosine*, tout juste à l'âge de vingt et un ans. Ils disaient avec ivresse les suaves merveilles de sa vocalisation, les exquises douceurs de cet organe délicat, les perfections infinies de sa méthode. Et les nouveaux venus dans la vie de compter bien vite sur leurs doigts. Eh mais! s'écriaient-ils, il y a vingt-trois ans bien sonnés que se passaient toutes ces belles choses. Est-il probable, est-il possible que la *diva* ait encore le velouté, la fraîcheur, la pureté, le charme, la brillante et juvénile agilité de la voix?

Ma foi, messieurs, je ne sais pas si cela est possible; ce que je sais bien, c'est que cela est. Oui vraiment, par un rare privilége, ce gosier si habile s'est montré toujours jeune, gracieux, flexible, doué d'une ineffable séduction. Dire maintenant qu'au théâtre la cantatrice pourrait fournir aisément la pénible carrière d'un rôle entier, c'est autre chose. Le songe et l'air d'*Iphigénie en Tauride*, de Gluck, choix maladroit pour le concert, ont prouvé que le volume et la puissance si nécessaires à la scène ne sont pas les qualités distinctives de cette voix souple, fine, caressante. Mais dans les conditions habituelles d'un concert, qui n'exige ni gestes ni mouvements laborieux, ni continuité d'efforts, nulle lassitude ne se fait pressentir chez Mme Sontag, et son talent brille du plus pur éclat. C'est avec la cavatine de *Linda*, avec les variations de Rode, son triomphe autrefois, qu'elle a véritablement enivré l'auditoire et conquis tous les suffrages. La dernière variation surtout est un prodige de vocalisation audacieuse, éblouissante. Ce gosier bat des ailes avec une rapidité aérienne qui donne le vertige, et cependant l'intonation, saisie en quelque sorte au vol, ne perd rien de sa sûreté, de sa précision.

Rappelée plusieurs fois, Mme Sontag a reçu les honneurs d'une magnifique ovation au milieu d'une pluie parfumée de bouquets, échappés à tant de belles mains aristocratiques. Pour elle seule les bravos, les acclamations, les trépignements. N'était-elle pas l'unique reine de la fête? Que venait-on admirer, si ce n'est la grande dame tombée de son haut rang pour se relever encore une fois grande artiste ?

Quelques fleurs cependant ont été distraites de sa couronne en faveur de Calzolari jeune, ténor dont la voix limpide, bien timbrée, naturellement, légère a mérité à plusieurs reprises des témoignages d'approbation dans la cavatine et le duo bouffe de l'*Italiana in Algieri*, dans un air de Donizetti et le duo de la *Linda*. Mme Wartel aussi, l'élégante et brillante pianiste, a su se faire écouter et applaudir suivant ses mérites, en exécutant le concerto de Weber avec un éclat et une grâce qui ne craignent pas les comparaisons. Le charmant talent de Cossmann, le violoncelliste si bien apprécié partout et le bel andante de Mozart, ont trouvé des auditeurs dignes de les entendre. Mais l'ouverture de la *Flûte enchantée* avait passé presque inaperçue, et quant à Belletti, le basso, il n'a produit qu'une médiocre impression, bien qu'il eût choisi l'air splendide du *Maometto Secondo* de Rossini et les couplets pittoresques des *Huguenots*, *Pif, paf*. Il possède pourtant un baryton étendu et sonore, mais dont le principal défaut est de manquer de charme. Manquer de charme auprès d'une cantatrice qui en atant! c'est une faute, et le public ne s'est pas gêné pour le lui faire comprendre, en l'immolant sur l'autel de la roulade et de la fioriture, qui redevient le piédestal de Mme Sontag.

MAURICE BOURGES.

THÉATRE DE L'OPÉRA.

Stella ou les Contrebandiers.

Ballet-pantomime en deux actes et quatre tableaux, de M. Arthur Saint-Léon, musique de M. Pugni, décors de MM. Cambon et Thierry.

(*Première représentation*, 22 *février*.)

Stella est fille de Petruccio, le contrebandier; Gennaro est matelot de la douane : vous comprenez le sujet en deux mots. C'est toujours

au fond la vieille histoire de Roméo et de Juliette. Stella vous représente la descendante des Capulets; Gennaro, l'héritier des Montaigus. Seulement les haines de famille, *infiniment trop prolongées*, sont remplacées avec avantage par les naturelles et vivaces antipathies de la contrebande et de la douane. La scène se passe à Naples et dans les environs. Le premier tableau vous montre comment les femmes de contrebandiers se moquent de leurs ennemis en leur apparaissant sous forme de fantômes blancs et au bruit des chaînes. Les douaniers décampent au galop, comme s'ils avaient le diable à leurs trousses. Voilà de bons douaniers par exemple, et dont il faut conserver de la graine! Gennaro, qui leur avait servi de guide malgré lui, est aussi malgré lui forcé d'arborer le drapeau de la contrebande, moitié par amour, moitié par peur. Le père, Petruccio, fiance le nouvel adepte à sa fille, Stella; mais à peine fiancé, Gennaro s'échappe et court après la douane: la contrebande est surprise et humiliée au dernier point; elle jure ses grands dieux qu'elle s'en vengera, et de fait elle s'en venge.

Gennaro revient auprès de son autre fiancée, Louiselle, qu'il aime comme une sœur. Stella le retrouve à côté de la jeune fille; elle l'épouvante, le fascine, l'oblige à danser. Mais danser n'est pas épouser. Une autre fois, et la scène est vraiment jolie, Stella s'introduit chez la mère de Louiselle : on l'admet comme servante, et voilà que la servante ne travaille qu'à tout brouiller, déchire les parures de noce, foule aux pieds la couronne, brûle le contrat de mariage, jette le désordre dans le festin. La douane et la contrebande restent ainsi aux prises jusqu'à ce qu'un incident tombé du ciel, *Deus ex machina*, vienne finir ce combat terrible. Le père de Stella devenu riche est par conséquent devenu honnête homme. Le douanier en chef reconnaît en lui son ami d'enfance. La douane et la contrebande s'embrassent : Gennaro et Stella se marient ; Louiselle reste fille en attendant mieux.

Beaucoup de gens, fort estimables du reste, ne savent pas encore qu'il est plus aisé cent fois de trouver un bon sujet de tragédie, de comédie, de drame, d'opéra, qu'un bon sujet de ballet. Nous ne vous dirons pas que *Stella* soit précisément ce phénix, qui n'a jamais existé peut-être et n'existera jamais. L'étoffe de *Stella* est singulièrement légère, mais les broderies à la pointe du pied en sont ravissantes, parce que c'est Fanny Cerrito qui les exécute. Ah! comme elle brode, comme elle dessine, comme elle peint cette admirable et charmante *ballerine*, qui est la grâce incarnée, la séduction vivante et dansante!

Il y a aussi des accessoires qu'on aurait tort de dédaigner. Et d'abord, un pas de lanternes, avec lesquelles on trace des figures diverses, des lettres de l'alphabet. Le pas des rames ne vaut pas celui-là : il est trop long et trop enfantin. C'est le cas de dire que

. . . . . La rame inutile
Fatigua vainement le *parterre* immobile.

Mais le dernier tableau rachète bien des torts et répare bien des fautes. Quel tableau que celui de la fête de *Pié di grotta!* Quelle animation! quelle chaleur! quelle variété! Le *Carnaval de Venise* n'a rien de mieux à opposer en parallèle. Ce tableau fera la fortune du ballet.

La musique de M. Pugni est empreinte de la vivacité, de l'entrain qui règnent dans ses autres partitions. Elle a paru moins distinguée que celle du *Violon du Diable*. Il y a beaucoup de notes, beaucoup de fracas; mais il y a de la vie, et le problème du mouvement perpétuel est résolu.

Saint-Léon joue le rôle de la douane en digne mari de la contrebande. Jamais on n'a vu de couple mieux assorti que lui et sa femme; jamais on n'en a plus unanimement applaudi et rappelé. Chose étonnante! on n'a pas jeté un seul bouquet, et pourtant l'enthousiasme était aussi vif qu'en toute autre circonstance. Pas de bouquet, pas de fleurs!... Si vous voulez que nous vous disions franchement notre pensée, les bouquetières seules ont intérêt à se plaindre et à réclamer.

R.

AUDITIONS MUSICALES.

Par le temps qui court de matinées et soirées consacrées à la mélodie et à l'harmonie, le critique musical doit être tout oreilles; il doit avoir au moins une centaine de ces organes de l'ouïe comme Argus avait cent yeux, et de plus, il doit être éclectique, savoir séparer le bon grain de l'ivraie, et surtout ne point se montrer exclusif. Si la musique offre un inconvénient, c'est celui de passionner à l'excès les gens qui en connaissent peu les différents styles et qui raisonnent ou écrivent à perte de vue sur cet art. Si les littérateurs s'emparent de la question, nous allons revenir au temps où l'on écrivait des brochures sur *le brigandage de la musique italienne*; où l'on prétendait que Gluck devait aller se loger rue du Grand-Hurleur, et Piccinni rue des Petits-Champs, ou des petits chants, si l'on veut admettre ce calembour, trouvé fort piquant par nos pères qui, trouvaient aussi M. de Bièvre un homme excessivement spirituel.

Nous ne sommes plus dans un temps où l'on juge des faits et gestes des virtuoses et des productions de nos compositeurs par des jeux de mots. Chaque genre s'apprécie à sa juste valeur. Une plate romance partage le privilége d'ennuyer autant qu'un long et lourd oratorio, avec l'avantage seulement de fatiguer moins longtemps ses auditeurs. Il est vrai qu'il s'échappe tant de romances de la plume facile de nos compositeurs, que la quantité, le volume de ces œuvres légère s rivalisent les ouvrages de longue haleine. Donc, vouloir proscrire tel ou tel genre pour la plus grande gloire de tel ou tel autre, c'est faire preuve d'étroitesse d'esprit en critique, Une simple mélodie de Schubert vaut mieux qu'une symphonie imitée de Beethoven, fût-elle même en *ut* mineur.

— Mlle de Raiset, nous racontant son élégie musicale sur l'*Étoile*, nous disant une fantaisie toute ibérienne en piquant *boléro*, ou nous chantant d'une voix savamment modulée les séductions de la *Sirène*, n'égale-t-elle pas nos compositeurs les plus habiles et nos cantatrices les plus exercées? C'est ce qu'on se demandait dernièrement dans une charmante soirée musicale, offerte à ses amis, à ses nombreux admirateurs, et dans son domicile artistique par la célèbre professeur de chant, Mme Damoreau. Produire au théâtre ou dans le monde de pareilles élèves, c'est continuer son règne dans la république des arts.

—L'émule de Mme Damoreau, Mme Dorus-Gras, que tous les amis de la science vocale voudraient voir rentrer à l'Opéra, où elle a tenu un si brillant emploi, est en ce moment à Paris. Elle s'est faite, momentanément, prêtresse d'une religion qui en vaut bien une autre, celle de la philanthropie. Nous l'avons entendue chanter dans un concert donné au bénéfice des enfants faits orphelins par le choléra. Elle a encore porté le tribut de son talent au brillant concert donné pour M. Javault, ex-violoniste du théâtre de l'Opéra-Comique et frappé de paralysie. Là, comme toujours, comme partout, la charmante cantatrice a dit l'air de *Robert-le-Diable* : *En vain j'espère*, etc., avec ce *brio*, cette sûreté, cette audace de vocalisation, qui provoquent toujours d'unanimes applaudissements. Elle nous a dit aussi une orientale de M. Victor Hugo mise en musique par M. Bezozzi, boléro pittoresque et brillant qui fait autant d'honneur au compositeur qu'à la cantatrice. Dans le concert précédent de bienfaisance dont nous avons parlé plus haut, la célèbre cantatrice avait engagé une conversation de rossignol avec notre flûtiste, Dorus, son frère, conversation qui bientôt est devenue une lutte d'accents suaves, brillants et doux, dans laquelle aucune de ces deux ravissantes voix n'a eu ni l'avantage ni le désavantage. Cette manifestation musicale a été pour les auditeurs la plus douce réalisation de ce symbole social : Liberté, Égalité et Fraternité.

— Après s'être bercé de tant de mélodie, on peut, on doit même rendre justice aux artistes consciencieusement harmoniques, à l'un de ces nombreux pianistes d'un vrai talent qui vivent intellectuellement du culte qu'ils rendent à leur art. De ce nombre est un jeune artiste qui a nom Meumann et qui a donné une séance musicale dans les salons de M. Erard. Une sonate à quatre mains, dite par l'élégant

pianiste Gottschalk et l'auteur, M. Meumann, a tout d'abord prouvé que ce jeune compositeur s'est alimenté de bonnes et sévères études. Son œuvre est un peu du genre rétrospectif, que quelques-uns disent classique; mais il a bientôt fait voir ou entendre qu'il est de son temps et dans la voie du progrès. Quelques études charmantes, une ballade rêveuse, un *allegro capriccioso*, un *scherzo* pittoresque et hardi, une valse brillante sans banalité rhythmique, enfin un galop fantastique et plein de verve, ont surabondamment démontré que Paris, la France, l'Europe musicale même possède un pianiste-compositeur de plus.

Après cette appréciation, dont M. Meumann, artiste modeste, sera le premier, nous le pensons, à reconnaître la bienveillance, que dire des séances de trios, quatuors et quintettes classiques fondées et continuées dans la petite salle du Conservatoire par MM. Alard et Franchomme? Que ces matinées musicales attirent tout ce qu'il y a de vrais et sincères amateurs de bonne musique dans Paris; que Alard, Franchomme et Casimir Ney s'y montrent avec tous les trésors de leur style classique, pur, chaleureux, et dans tous les avantages de leur individualité artistique; que les œuvres de nos grands maîtres sont exhibées là dans tout leur jour; et plus ces œuvres sont simples, classiques et plus elles sont voisines des sévérités du contre-point, plus elles font d'effet sur l'auditoire. Un petit fragment de quatuor d'Haydn, qui consiste en un thème d'*andante* religieux avec quatre variations, a produit des sensations difficiles à décrire. Une de ces variations, dans laquelle intervient le violonce le d'une façon délicieuse, mélancolique, religieuse, et l'on pourrait dire toute divine, a été redemandée à M. Franchomme, qui l'a dite véritablement en artiste inspiré, convaincu de tous les prestiges, de toute la puissance de son art. Dans le quintette par lequel la séance s'est ouverte, et qu'on pourrait signaler par cette indication du quintette des éclairs sur un *trémolo*, Alard s'est montré comme à l'ordinaire virtuose pur et chaleureux; il a continué ce rôle dans la grande sonate en *la* pour piano du même auteur. Le jeune pianiste, M. Gunsberg, qui dialoguait avec notre célèbre violoniste, a montré qu'il comprend bien le style de Mozart et Beethoven; mais il devrait penser qu'il n'interprète pas là ces grands maîtres dans un salon, bien qu'on désigne leurs œuvres par la dénomination de musique de chambre; qu'il faut faire saillir les beautés nombreuses de ces beaux ouvrages par un peu plus d'énergie et de verve, et qu'ils peuvent se passer enfin du jeu presque incessant de la pédale qu'il leur fait subir.

— Mlle Charlotte de Malleville continue aussi dans la salle Sax les séances de musique classique qu'elles a commencées l'an dernier. Elle se distingue dans ces manifestations de bonne musique par son jeu énergique et fini tout à la fois, par un profond et vrai sentiment musical. Il n'est pas facile de se faire remarquer et justement applaudir parmi des instrumentistes, des virtuoses tels que Dorus, Casimir Ney, Mengal, Verroust, Lebouc et Gouffé; et c'est cependant le résultat obtenu par Mlle de Malleville dans le beau septuor de Hummel lors de la première séance de ces intéressantes soirées. Nous avons dit, dans un de nos précédents articles, l'effet produit par cette jeune et brillante virtuose dans la belle sonate en *ut* dièse mineur pour piano seul. Cet effet de rêverie admirative, de haute poésie musicale, si l'on peut s'exprimer ainsi, Mlle de Malleville l'a produit de nouveau; et le grand compositeur et l'habile interprète qui lui rendait la vie, et l'âme, et l'action, ont pu se partager les nombreux applaudissements qu'ils avaient si bien mérités.

— Au reste, ce ne sont pas, certes, les pianistes de talent appartenant à la plus jolie moitié du genre humain qui nous manquent. Mlle Krinitz donne parfois des soirées de musique intime dans lesquelles nos meilleurs artistes interprètent avec elle les chefs-d'œuvre de nos grands maîtres, dont son intelligence comprend toutes les finesses, et dont son jeu fin et coloré rend au mieux toutes les beautés.

— Mlle Gras, qui n'a de rapport de parenté avec la célèbre cantatrice de ce nom que la grâce et la délicatesse avec lesquelles elle chante sur son instrument, Mlle Gras, qui a obtenu le premier prix de piano cette année au Conservatoire, a donné une soirée musicale dans les salons d'Érard. Cette jeune personne est aussi une pianiste au jeu classique et pur. Elle a dit la *fugue du Chat*, de Scarlatti, qui date de plus d'un siècle, puis un *scherzo* de Weber, puis le *Bamboula* de Gottschalk, cette chanson sauvage de tant de naïveté et de couleur, et que ce charmant pianiste nous a apportée de par delà l'Atlantique. Elle a exécuté tout cela, et même la fantaisie sur des motifs de *Don Juan* par Thalberg, avec le sentiment, la netteté et l'aplomb d'une pianiste d'avenir et qui doit faire honneur au maître qui a cultivé, développé ce jeune talent.

— Et puisque nous en sommes sur le chapitre si riche des pianistes féminins, nous nous garderons bien d'oublier Mlle Delphine Barraud. Au concert donné chez Sax, jeudi dernier, par M. Joignant, premier violon solo de l'Opéra-Comique, elle a joué au bénéfice d'un ancien artiste, et en même temps à celui des auditeurs, qui ont vivement applaudi le violoniste habile et la pianiste distinguée, gracieuse, dans un fragment d'un quintette de Hummel, et surtout dans un trio de Beethoven, avec MM. Leroy et Lebouc. Mlle Dobré a dit comme à son ordinaire, en belle et bonne cantatrice, dans ce concert le beau duo de *Guillaume Tell* avec Poultier, et deux jolies romances.

— Dans son domicile artistique, et même gothique par l'ameublement, les curiosités qu'il renferme en tableaux, en armures, Hermann-Léon, du théâtre de l'Opéra-Comique, a donné, il y a trois jours, une séance de musique rétrospective et actuelle. Le *Devin du village*, de J.-J. Rousseau, a été chanté là par Hermann-Léon. Mme Darcier faisait Colette; elle a dit, de sa voix la plus vraie et la plus naïve : *J'ai perdu tout mon bonheur*, *j'ai perdu mon serviteur*, cet air que Louis XV, il y aura bientôt un siècle, chantait continuellement avec la voix la plus fausse de son royaume, au dire de J.-J. Rousseau dans ses *Confessions*. Cette curieuse exhumation musicale, à laquelle a participé Ponchard, en interprétant Colin, s'est faite avec accompagnement de clavecin, instrument du temps de la reine Anne d'Autriche, à ce que nous ont dit quelques hommes à peu près scientifiques et savants qui se trouvaient là, mais dont nous ne garantissons pas l'infaillibilité en archéologie.

L'amphitryon musical et gastronomique du lieu a chanté en outre, avec Mlle Grimm, la grande et belle scène d'*Œdipe à Colone* de Sacchini : *Ah! n'avançons pas davantage*, etc. Les sons larges et pénétrants d'Hermann-Léon se mariaient au mieux avec la voix sympathique de son interlocutrice, voix émouvante et passionnée, et qui peut faire renaître au théâtre Favart, — nous le qualifions exprès de ce dernier nom, — le genre de l'opéra-comique héroïque. Et à ces voix nobles, flatteuses et puissantes, ont succédé celles de Cossmann sur le violoncelle, celle de Joachim sur son violon, voix sympathiques aussi, brillantes et passionnées; et puis celle de la jolie Mme Ponchard, qui nous a fait entendre une mélodie charmante sur des paroles rivalisant le charme de la mélodie, et bâties sur le mot *Rien*, qui laisse dans la pensée *tout* ce qui peut la bercer de douces choses, de rêverie et d'amour.

HENRI BLANCHARD.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, *Stella*, précédée du *Fanal*.

*** Le *Prophète* a été joué lundi et mercredi. La vogue dont jouit le chef-d'œuvre est toujours la même. Dans la représentation de mercredi, c'était Mme Jullienne qui, pour la première fois, chantait le rôle de Berthe.

*** Mlle Petit-Brière, engagée depuis quelque temps à l'Opéra, a enfin trouvé l'occasion de s'y faire entendre dans la *Xacarilla* et dans le *Fanal*.

*** Pour la dernière fois de l'année, il y a eu hier huit jours, Duprez réunissait ses amis dans sa charmante maison de la rue Turgot. Le célèbre artiste faisait lui-même les honneurs de la soirée, comme chanteur et compositeur. On a beaucoup applaudi un quatuor vocal sans accompagnement, dont il est l'auteur et dans lequel il chantait sa partie. Son succès n'a pas été moindre dans le duo du *Chalet*, exécuté par lui et son élève, Balanqué. Parmi les autres morceaux, il faut citer encore le duo du *Barbier*, supérieurement chanté

par Mlle Caroline Duprez et Portheaut, l'air des *Mousquetaires de la Reine*, *Bocage épais*, dans lequel Mlle Félix Miolan a montré une rare distinction de voix et de méthode, et la *Danse des Sylphes*, toujours rendue de manière à produire l'illusion la plus complète par la harpe de Godefroid.

*** La représentation donnée mercredi au bénéfice de Mme D'Angri se composait d'un acte du *Barbier*, d'un acte d'*I Capuleti* et d'un acte de *Semiramide*. La bénéficiaire chantait dans ces trois fragments, très-bien choisis pour faire valoir les qualités variées de son talent. L'assemblée était nombreuse et brillante, comme aux plus beaux jours du Théâtre-Italien. Des masses de fleurs sont tombées à plusieurs reprises sur la scène Pour cette fois seulement Mme Castellan avait quitté l'Opéra-Français, et repris son rôle de reine d'Assyrie, dont elle avait fait sa propriété dès la dernière saison.

*** Voici une preuve entre autres que la *Fée aux Roses* n'a rien perdu de son prestige. Mardi dernier, malgré la concurrence des concerts de Berlioz et de Mme Sontag, ce charmant ouvrage avait attiré une telle affluence, qu'il a fallu rendre l'argent à beaucoup de personnes, faute de pouvoir les placer.

*** Il y avait mercredi dernier grande réception et soirée musicale chez M. le ministre de l'intérieur Le président de la République assistait à cette fête, brillante de parures et de talents. Lablache, Lucchesi, Mlle Vera, Bouché, ont chanté des airs, duos et quatuors italiens; le violoncelle d'Alexandre Batta mêlait sa voix à toutes ces voix. Une cantatrice encore inconnue à Paris, mais qui doit bientôt débuter à l'Opéra, Mlle Mainvielle, s'est fait aussi entendre dans l'air de *Niobe*, de Pacini, et cette épreuve a confirmé la renommée dont elle jouissait en Allemagne Tout annonce que Mlle Mainvielle sera une précieuse conquête pour notre scène lyrique.

*** Duprez se dispose à faire une nouvelle tournée départementale avec la troupe composée de ses élèves. Il donnera des représentations à Bourges, Moulins, Nevers, Bourg, Genève et Grenoble.

*** Onslow est depuis quelques jours à Paris.

*** Les journaux de Naples rendent compte du brillant début d'une jeune cantatrice française dans *Lucrèce Borgia*, Mme Evrard, née Georgette Brocard, élève du Conservatoire de Paris.

*** Mme Sontag doit chanter aujourd'hui dimanche à Bruxelles.

*** La mise en scène de la *Fée aux Roses*, rédigée avec le soin et l'exactitude rigoureuse que M. Palianti apporte aux travaux de ce genre, paraît aujourd'hui.

*** Goria s'est fait entendre à Mons dans la troisième séance de la Société des concerts L'habile pianiste a produit un grand effet en exécutant avec la puissance de talent qu'on lui connaît, son morceau sur des thèmes de Bellini, son chœur des Bardes, de la *Donna del Lago*, sur le *Val d'Andorre*, une mazurka et une saltarelle.

*** Pendant les deux mois que Mlle Moisson vient de passer à Genève, la jeune cantatrice a tenu avec beaucoup d'éclat le grand répertoire lyrique. Dans une représentation à son bénéfice, elle a supérieurement dit l'air du *Prophète*. A son retour, elle n'a pas obtenu moins de succès sur le théâtre de Dijon.

*** Le conseil municipal de Limoges vient de voter une somme de 4,000 fr, pour aider l'administration théâtrale de cette ville à mettre à la scène la *Reine de Chypre* et *Charles VI*.

*** Le conseil municipal de Bruxelles, dans sa séance de samedi 16 février, a concédé l'exploitation des théâtres de cette ville à M. Adolphe Balathier, rédacteur de la *Revue et Gazette des théâtres* de Paris. M. de Balathier, connu et apprécié dans la presse parisienne, avait dirigé le *Cabinet de lecture*, *la Silhouette*, etc. Le nouveau concessionnaire est nommé pour l'année 1850-1851, et il doit ouvrir la salle de la Monnaie le 1er mai prochain.

*** Mlle Ida Bertrand, dont nous annoncions récemment le retour à Paris, vient d'être engagée à Londres pour la saison prochaine, par M. Lumley, directeur du théâtre de Sa Majesté. Elle doit aussi chanter un duo avec Mme Sontag dans le concert qui aura lieu le 2 mars au Conservatoire.

*** Un accident grave est arrivé au célèbre compositeur Louis Spohr, qui habite Cassel. En se promenant sur la glace le 15 de ce mois, il est tombé à la renverse et s'est fait une blessure à la tête M. Spohr a été sur-le-champ transporté chez lui, où tous les soins lui ont été prodigués; mais les gens de l'art désespèrent de pouvoir lui sauver la vie.

*** C'est jeudi prochain que commenceront les séances de la Société pour l'exécution de la musique de chambre avec le concours de Mme Wartel.

*** M. et Mme Lagarin viennent d'arriver à Paris. Ces deux artistes quittent Bordeaux où leur absence laissera un vide. M. Lagarin est avantageusement connu comme violoniste.

*** Une véritable solennité musicale a été organisée en mémoire de Romagnési, sous le patronage des Sociétés philotechnique et des Enfants d'Apollon, pour le jeudi soir 28 février, dans la salle Sainte-Cécile. Tous nos premiers artistes, Mmes Dorus Gras, Gaveaux-Sabatier, Tweins-d'Hennin, Joséphine Martin, MM. Ponchard, Géraldy, Alexis Dupond, Tweins, notre célèbre violoniste Alard, Gouffé, Lebouc, Casimir Ney, Coche, Baneux fils, Triébert, contribueront à l'éclat de la fête. Le programme réunira les premières productions de Romagnési, œuvres si populaires, dont le mérite s'accroîtra du talent des chanteurs en renom, qui se sont empressés de rendre un dernier hommage au célèbre compositeur. — Entre les deux parties du concert, éloge en vers de Romagnési par M. J. Lesguillon. — S'adresser au *Ménestrel* pour les places réservées à 5 francs. — Entrée, 3 fr.

*** Nous avons eu récemment l'occasion d'entendre l'habile pianiste, Mlle L. Mattmann, qui s'est placée à un rang si honorable depuis ses succès au Conservatoire. Nous avons admiré non-seulement la sûreté de son sentiment musical et la perfection de son mécanisme, mais surtout la souplesse de ce talent merveilleux qui peut interpréter avec une égale supériorité dans la même séance Haendel, Haydn, Mozart et Beethoven. Mlle Mattmann est à la tête de ces artistes consciencieux qui conservent et répandent le goût de ce qui est vraiment beau, noble, élevé.

*** Alfred Jaëll, le jeune pianiste, donnera le vendredi 22 mars un concert dans les salons d'Erard, à huit heures du soir, avec le concours de MM. Géraldy, Piberi, Demunk et Goria.

*** L. M. Gottschalk (de la Louisiane) va donner un concert dans les salons d'Erard. On entendra MM. Géraldy, Offenbach et Mlle Montigny.

*** Voici le programme des trois soirées de musique de chambre que doit donner J. Rosenhain, le vendredi 15 mars, samedi 23 mars et samedi 6 avril. — 1° Quintette de Mozart, pour piano, hautbois, clarinette, cor et basson, exécuté par MM. Rosenhain, Verroust, Leroy, Rousselot et Verroust jeune; 2° variations de Beethoven, pour piano et violon, exécutées par MM. Rosenhain et Joachim; 3° Lieder de Mendelssohn, chantées par Mlle Dobré; 4° adagio de Beethoven, pour piano, exécuté par M. Rosenhain; 5° Scène de la *Prise de Jéricho*, de Mozart, chantée par Mlle Dobré; 6° grand trio en *si bémol*, de Beethoven, exécuté par MM. Rosenhain, Joachim et Cossmann. — On s'inscrit au magasin de musique de MM. Brandus et Cie, 87, rue Richelieu. — Prix des places : stalle numérotée, pour un concert, 6 fr.; abonnement pour les trois concerts, 15 fr.; entrée, 4 fr.

*** Un fort beau concert est annoncé pour le jeudi 28 courant, à huit heures du soir, dans la salle Pleyel. Il sera donné par notre excellent violoncelliste Emile Rignault. On y entendra, outre le bénéficiaire et son frère, plusieurs artistes de mérite : Mlle Douvry, MM. Barbot, Lefort, Goria et Alfred Jaëll.

*** La seconde des matinées que doit donner Mme Launer-Manera aura lieu aujourd'hui dimanche, 25 février, et les autres les 7 et 24 mars, les 7 et 21 avril. On y entendra : Mmes Hébert-Massy, de Rupplin, Félix Miollan, Joséphine Martin, Charlotte de Malleville, Henry Potier et autres artistes.

*** M. de Bret, membre de l'Institut, ancien architecte de l'Opéra, vient de mourir.

*** Carl Eckert, le jeune auteur de *Guillaume d'Orange*, opéra joué à La Haye et à Berlin, est à Paris en ce moment.

*** Nous recommandons à l'attention de nos lecteurs le catalogue que nous joignons à ce numéro, et qui contient les publications les plus remarquables de l'année 1849, éditées par la maison Brandus et Cie.

Chronique étrangère.

*** *La Haye*, 19 février. — Le *Prophète* a fait son apparition au milieu d'un enthousiasme général. M. le baron de Growestein, intendant du Théâtre-Royal-Français, avait voulu clore dignement la mission administrative confiée à ses soins par le feu roi, Guillaume d'Orange. Il ne pouvait faire mieux que de monter le *Prophète*, et il n'a rien épargné pour que l'exécution, la mise en scène, tous les accessoires enfin, répondissent au mérite du chef-d'œuvre. Mmes Rey-Sainton et Petitpa, MM. Chaunier, Obin, Laurent, Puget, se sont parfaitement acquittés de leurs rôles. Les chœurs et l'orchestre ont fait merveille A la seconde représentation, confirmation pleine et entière du magnifique succès, mêmes applaudissements, même enthousiasme, et mêmes ovations pour les acteurs, et, qui plus est, une telle affluence de spectateurs, que la salle n'a pu contenir toute la foule qui se pressait aux portes du théâtre. Le *Prophète* fera salle comble pendant au moins vingt représentations. »

*** *Londres*, 6 février. — Un programme manuscrit du théâtre de Sa Majesté, dirigé par M Lumley, commence à circuler et à donner un avant-goût de ce que sera la saison prochaine. L'ouverture du théâtre aura lieu dans les premiers jours de mars. Rien de positif n'est encore annoncé pour la composition de la troupe. Il n'en est pas de même pour celle du répertoire, qui sera corrigé de son plus grand défaut, la monotonie résultant de l'éternelle répétition des mêmes chefs-d'œuvre. On montera donc la *Medea*, de Mayer, pour Mlle Parodi, élève de Mme Pasta, et la célèbre cantatrice viendra elle-même présider aux dernières répétitions. La *Prigione d'Edimburgo*, de Frédéric Ricci; le *Domino noir*, d'Auber, traduit en italien; l'*Iphigénie en Aulide*, de Gluck, également traduite, alterneront avec *Don Giovanni*, *Lucia*, *I Puritani*, l'*Elisir d'amore*, *Don Pasquale*, le *Comte Ory*, *Matilde de Shabran*. Il est aussi question de l'*Enfant prodigue*, d'Auber, qui passerait le détroit peu de temps après son apparition sur la scène française. Le programme ne s'en tient pas là de ses promesses : il en ajoute une autre qui a tout le caractère d'une réalité C'est celle de la composition d'un opéra nouveau, écrit expressément par Halévy sur un poëme dont M. Scribe a emprunté le sujet à Shakspeare. Il ne s'agit pas moins que de la *Tempête* cette fantastique et admirable création d'un des plus grands poëtes du monde, arrangée par le premier librettiste de notre temps, mise en musique par l'auteur de la *Juive* et du *Val d'Andorre*, avec Mme Sontag pour interprète dans le rôle de Miranda, et Lablache dans celui de Caliban. Voilà certes une combinaison théâtrale qui réunit quelques chances de succès.

*** *Hambourg*. — Le 15 février, le *Prophète* a été donné au bénéfice de Mlle Wagner, qui, dans son rôle de Fidès, a pris place au rang des premières cantatrices de l'Allemagne.

Vienne. — Toute l'activité de la porte de Carinthie se concentre dans les préparatifs de la prochaine représentation du *Prophète*. En attendant, on a donné les *Huguenots*, — M. Titl a été nommé maître de chapelle au théâtre de la cour.

*** *Weymar*. — Liszt est de retour, et dirige les répétitions d'*Iphigénie*, de Gluck, avec la nouvelle instrumentation de M. Richard Wagner.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

PARIS. IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

17e Année. N° 9. 3 Mars 1850.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres. Cramer, Beale et Cie, 201 Regent street.
St-Pétersbourg. Belizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musical.
Rome. Merle.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Id.
Leipzig. Michelsen.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement

Paris, un an. . . . . 21 fr.
Départements et Belgique. . . . 30
Etranger. 34

Annonces.

50 cent. la ligne. . . . . pour 1 fois.
30 cent. . . . . pour 3 fois.
20 cent. . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Le *Prophète*, étude analytique de la partition (quatrième article), par **Georges Kastner.** — Société des concerts, Union musicale et 2e concert de Mme Soutag, par **Maurice Bourges.** — Auditions musicales, par **Henri Blanchard.** — Manuel général de musique, de Sigismond Stern. — Nouvelles et annonces.

LE PROPHÈTE,

DE MEYERBEER.

ÉTUDE ANALYTIQUE DE LA PARTITION.

(QUATRIÈME ARTICLE.) (1).

Attiré par les cris de l'émeute, le comte d'Oberthal sort de son château. Une insurrection est un fait nouveau pour lui, il ne peut y croire, et s'avance, assez faiblement escorté, le sourire sur les lèvres et la confiance dans le cœur. De leur côté, ses vassaux sentent qu'ils n'ont pas encore perdu l'habitude de trembler devant lui. Saisis de crainte à son approche, ils reculent interdits et se taisent sur-le-champ. Les anabaptistes seuls prennent la parole pour interpeller avec audace Oberthal, qui s'enquiert de la cause du tumulte : *Malheur! noble seigneur*, lui disent-ils en reprenant la première phrase de leur psalmodie favorite. (Voyez pag. 61.) Mais Oberthal a bientôt reconnu dans l'un d'eux maître Jonas, son ancien sommelier, serviteur infidèle qui lui volait son vin. Se tournant alors vers ses soldats et leur désignant avec mépris les trois hommes noirs : *Que le fourreau du sabre*, dit-il, *aide à les châtier!* Les anabaptistes emmenés par les gardes disparaissent à nos yeux, tandis que nous voyons Berthe, poussée par Fidès, chercher à se rapprocher du comte pour lui demander la faveur d'épouser celui qu'elle aime. La requête des deux femmes est gracieusement formulée dans une romance à deux voix dont la mélodie suave et chaste, humble et caressante, ne pourrait manquer d'attendrir le barbare qui l'écoute, si elle n'éveillait dans son âme un sentiment funeste sur lequel la raison et la pitié n'ont aucun pouvoir. La phrase dite par Berthe au commencement de chaque couplet est d'une rare élégance et d'un rhythme tout à fait original. Elle comprend huit mesures et se termine par une cadence parfaite en modulant dans le ton de *la majeur*. Aussitôt la bonne Fidès, comme pour appuyer l'innocente et douce plaidoirie de la jeune fille, répète, en faisant une profonde révérence au seigneur, les derniers mots que celle-ci a prononcés, et, par cette répétition bien amenée et bien sentie, ajoute à la phrase carrée de Berthe une *coda* de deux mesures, sorte d'écho rhythmique qui opère la rentrée de la mélodie dans le ton principal (*fa majeur*) et donne à cette partie de la romance un tour à la fois piquant et naïf. Berthe reprend ensuite sa première phrase, qu'elle achève ici en *ut*; après quoi Fidès ayant renouvelé sa formule oratoire et sa belle révérence, les voix des deux femmes s'unissent dans un harmonieux ensemble et déploient à l'envi toutes les séductions de la grâce féminine. Il est à regretter que le morceau soit terminé par un point d'orgue très-recherché, trop recherché même, et que Meyerbeer, sans doute, n'eût point placé là, s'il n'y avait été contraint par quelque exigence de cantatrice.

Le seigneur Oberthal, qui a jeté sur Berthe un regard de convoitise, n'accueille point favorablement l'humble supplique des deux vassales. Son refus est formel. Le peuple murmure, mais n'ose éclater. Sur les pressantes sollicitations de Fidès qui parcourt les groupes en demandant justice, il invoque de loin la pitié du tyran. Vaine démarche! Oberthal, voyant qu'on fait mine de lui résister, charge ses soldats d'entraîner les deux femmes et de les conduire prisonnières à son château. Les paysans n'osent s'opposer à cet acte de violence ; ils baissent la tête, muets et découragés. Soudain un chant terrible les réveille de leur torpeur. Ce sont les anabaptistes qui redisent au loin leur farouche mélopée. Le roulement des timbales, le *tremolo* des violoncelles et des contre-basses, la tenue des cors et des bassons, accompagnent ici d'une façon pittoresque cet écho affaibli de la grande scène du prêche. Le bruit s'étant rapproché peu à peu, on voit reparaître Zacharie, Matthisen et Jonas. Ils menacent du geste et du regard le château d'Oberthal, et la foule, les accueillant comme des libérateurs, court se prosterner à leurs pieds. La toile baisse sur ce tableau; mais on devine que rien n'est fini, et que la révolte, un moment apaisée, reprendra bientôt son élan. Cet épisode du rapt de la jeune fille forme le numéro cinq de la partition; c'est un morceau fort court, mais il est traité avec chaleur et termine bien le premier acte.

Encore ému de la belle musique qu'il vient d'entendre, le spectateur s'abandonne à ses impressions. Tout à coup un thème de danse villageois, brusquement attaqué *fortissimo* par les violoncelles, les contre-basses, les altos et les bassons, frappe son oreille et le tire de sa rêverie. En suivant l'allure caractéristique de ces sons lourds qui retentissent pesamment dans la partie grave de l'orchestre comme les pas des danseurs rustiques sur le plancher de la taverne, on se rappelle les folâtres kermesses de la Hollande et les plaisantes scènes retracées par Téniers. C'est que nous sommes ici à Leyde, dans l'auberge de Jean, où l'on mène joyeuse vie. Le second acte commence : nous voyons entrer en valsant dans la salle de l'auberge une foule de paysans et de paysannes qui viennent fêter leur hôte et se réjouir de son prochain mariage, car *c'est demain que l'hyménée* unira Berthe et Jean. Expression de cette joie de famille, le gracieux Laendler déroule complaisamment les guirlandes de ses fraîches harmonies. Pour varier les plaisirs de l'oreille, au premier motif nerveux et pétulant, il oppose, par une

(1) Voir les numéros 5, 6 et 7.

transition de *mi majeur* en *la bémol majeur*, une phrase douce et suave, dans laquelle les syncopes lourées des hautbois, des clarinettes et des cors, les arpéges des violoncelles balancés doucement sur le *chevalet* répandent une légère teinte de mélancolie. Ramenés en *mi majeur* par un court développement de l'idée principale, nous entendons bientôt l'orchestre reprendre le premier motif un instant abandonné, tandis que les voix exécutent un accompagnement syllabique qu'elles achèvent aux cri de *vive Jean* ! Ce cri de fête, elles le soutiennent pendant quatre mesures sous le feu des batteries de l'artillerie instrumentale, qui lance à l'aigu ses trilles en signe de réjouissance, et descend au grave une gamme chromatique pleine de vigueur et d'enthousiasme. Puis tout se tait, hormis un soldat qui, dans une phrase isolée de huit mesures, demande à Jean de la bière pour les danseurs. Cette phrase ou plutôt ce conduit mélodique étant venu aboutir à un *ré bécarre* dont l'oreille fait enharmoniquement un *ut double dièse*, une nouvelle période du Laendler est subitement attaquée dans le ton de *si majeur* par l'orchestre et par le soldat lui-même d'une façon toute gracieuse et réellement inattendue. Un accompagnement sobre ménage d'abord l'apparition du *tutti* en forme de *coda* qui vient ensuite et dans lequel rentrent tous les cuivres pour peindre l'humeur un peu tapageuse des buveurs que les distractions de Jean mettent au supplice Perdant avec la raison l'usage de la rime, ils s'écrient tous ensemble confusément, à peu près comme les gais compagnons de l'épopée rabelaisienne aux heure de joyeuse *buverie*: « Jean, ici; Jean, de la bière; viens donc ; ici le tavernier; je crois qu'il nous oublie, » paroles que la musique a consacrées, mais que le *libretto* s'est abstenu de reproduire. Le fiancé de Berthe, un peu rêveur, — il est bien permis de l'être la veille d'un jour de noces, — satisfait au désir de ses hôtes et leur verse à boire à la ronde ; après quoi il s'abandonne de nouveau au sujet qui le préoccupe.

Le jour baisse, et ma mère
Bientôt sera de retour
Avec ma fiancée.... O Berthe! ô mon amour!

Tous ceux qui ont vu le *Prophète* savent l'effet que produit cette simple phrase. Mais aussi quels accents ! Le cœur est là tout entier : le cœur du grand artiste, le génie du grand maître. Dans ces ineffables harmonies, la pieuse tendresse du fils, l'ardeur contenue de l'amant, sont rendues avec un charme inexprimable. Cela est doux, chaste et voilé. On craint de déflorer par une analyse technique ce délicieux passage comme on craint de ternir par un souffle indiscret l'éclat de la fleur qui vient d'éclore. Laissons à Roger, à Roger seul, le soin de nous faire sentir les exquises délicatesses de cette vaporeuse mélodie. Il les comprend si bien et les interprète avec tant d'art ! La phrase *cantabile* de Jean, commencée en *la mineur*, est venue s'éteindre comme un soupir d'amour dans les harmonies sereines du ton relatif. L'oreille, pleinement rassurée par cette agréable conclusion sur un accord parfait de tonique, oublie qu'il est en ce monde des dissonances, et que ces dissonances fatales sont la ruine des plus douces harmonies, de même que certains mots sont la ruine des plus douces espérances. De nature à causer la surprise et l'émotion, un intervalle tout à fait inattendu, un *fa dièse*, mystérieusement attaqué *forte-piano* dans la partie grave de l'orchestre, signale l'apparition d'une marche d'accords de *septième diminuée* donnée par les instruments d'une façon très-originale et très-dramatique. Le sourd grondement des contre-basses et des violoncelles, régulièrement imité par les altos, le cri strident des trombones jeté de distance en distance sur le temps fort de la mesure, puis étouffé aussitôt, la plainte douloureuse des hautbois, répercutée par intervalles d'une manière uniforme en réponse au cri féroce des trombones, tout cela produit un effet saisissant. C'est le lugubre concert des antres ténébreux. Les divinités léthifères, sous forme de chouettes, de hiboux et de chauves-souris, y gazouillent, en frémissant de l'aile, le chant de la mort. Zacharie, Matthisen et Jonas viennent de parler. Mêlés à la foule qui prend ses ébats chez Jean de Leyde, ils ont remarqué avec surprise que le fiancé de Berthe ressemblait à un portrait du roi David, en grande vénération dans la ville de Münster. Leur parti est pris. L'image vivante sera substituée à l'image inanimée, et avec ou sans l'aide de Dieu, on fera des miracles. Résolution fatale qui décide la perte de Jean et précipite l'infortuné dans un abîme de maux ! L'orchestre, après avoir tenu compte de cet incident, rappelle de nouveau le premier motif du Laendler, enchaîné cette fois à une nouvelle phrase en *ut majeur*, dont le rhythme onduleux plie et se divise sous l'archet des altos et des violons comme un flexible branchage sous la main qui l'agite. Sur cette phrase nouvelle, les anabaptistes interrogent *parlando*, c'est-à-dire en récitatif syllabique, un paysan qui va leur apprendre que le caractère de Jean n'est pas moins propre à seconder leurs projets que sa figure. *Il est brave?* demande Jonas. — *Et dévot*, répond le paysan; *il sait par cœur toute la Bible*. Arrêtons-nous à ces derniers mots pour montrer qu'on peut produire un effet ingénieux tout en commettant une de ces petites hérésies scientifiques contre lesquelles la *Cour de Rome* des vieux théoriciens poudrés lançait jadis force bulles..... de savon ! On a dit, on a répété, on a soutenu que deux quintes justes entre des accords parfaits se suivant diatoniquement à l'état direct, comme $\overset{5}{ut}\ \overset{5}{ré}$ ou $\overset{5}{ré}\ \overset{5}{mi}$, étaient impraticables, parce qu'elles étaient *toujours* d'un mauvais effet. Le cas présent donne un démenti formel à cette assertion. L'oreille n'y trouve rien de choquant, mais plutôt quelque chose d'inusité à quoi elle se complaît. Les timbres, à la vérité, y sont de nature différente, ce qui est toujours une circonstance atténuante en matière de progressions défendues. La voix fait ici les quintes avec une partie instrumentale. L'orchestre plaque note contre note, en sons soutenus, sous forme d'accords de sixte, les accords d'*ut* et de *ré*, et le chanteur donne au dessous le fondamental de chacun d'eux de manière à établir l'état direct. Il en résulte non-seulement des octaves justes entre les parties extrêmes, mais encore les quintes *ut sol*, *ré la*, qui ont lieu, la première fois entre le ténor et le second violon ; la seconde fois entre la basse (Zacharie, aux mots : *Chers amis, n'est-ce pas là ?*) et la clarinette en *si bémol*. (Voy. la partition p. 105.) Meyerbeer a eu ici en vue un effet particulier; mais les élèves harmonistes, les petits compositeurs, qui ne saisissent d'une chose que la lettre et jamais l'esprit, y verront une licence que le plus ignorant de la bande s'arrogera le droit d'imiter. Les malheureux, ils ne savent pas que de science il faut avoir pour commettre ces fautes-là !

Jean de Leyde, après avoir rappelé à ses hôtes que déjà la nuit est close et qu'il attend sa mère et sa fiancée, engage les valseurs et les buveurs à quitter la taverne. Le flambeau du plaisir, prêt à s'éteindre, jette une dernière lueur, et le motif du Laendler, repris un instant, expire enfin avec le murmure des voix répétant le mot *bonsoir*. Rien n'égale le charme poétique de cette conclusion. Dans l'interprétation de la scène précédente, Meyerbeer a surmonté une difficulté que tout autre à sa place n'aurait peut-être pas eu la gloire de vaincre. Tout en conservant le mouvement et la mesure du gracieux Laendler qu'il avait créé (3/8 *all. con spirito*), il a su mettre en relief et peindre avec la variété d'accents qu'ils comportaient, les incidents dramatiques de la situation aussi bien que les sentiments des divers personnages. C'est chose curieuse de voir comment le développement de cet air vif et enjoué se combine avec la marche de l'action sans faire disparate ni causer la moindre gêne. Il y a même une pensée toute philosophique dans cette opposition de sons tristes et de sons joyeux. Les trois anabaptistes, représentant le mauvais principe, le principe tentateur, apportent nécessairement le désespoir et la mort là où règnent le bonheur et la vie. Pour essayer sur Jean l'effet de leur pouvoir goéthique ils ont laissé partir la foule et sont demeurés seuls auprès de celui qu'ils espèrent séduire. Feignant de s'intéresser vivement à ce qui le concerne, ils lui demandent d'où provient la tristesse empreinte sur ses traits. Jean, qui depuis quelques instants est effectivement soucieux et rêveur, leur répond que le retard de sa mère et de sa fiancée accroît le trouble qu'a jeté dans son âme un rêve qu'il a fait et sur lequel il les prie d'éclairer sa faible intelligence. Ici commence un des plus

beaux récitatifs mesurés qui se soient produits au théâtre. Recueillons-nous pour admirer cette grande et sublime page de musique descriptive qui prouve jusqu'où l'art des sons peut étendre son empire quand un génie fécond et viril le guide dans la voie des conquêtes.

Le songe qui a frappé l'esprit de Jean de Leyde étant la révélation prophétique de son avénement au trône au milieu du sang et des ruines, Meyerbeer, guidé par ses instincts de penseur et de philosophe, fait d'abord allusion à cette époque de la grandeur future de son héros, en évoquant l'idée des harmonies par lesquelles il le proclame roi au quatrième acte de son ouvrage. Deux clarinettes jouant seules font entendre les premières mesures de la marche triomphale qui ouvre la scène du couronnement; puis vient le cantique solennel que les enfants de chœur disent au son de l'orgue dans l'église de Münster. La mélodie ou *canto fermo* de ce chant religieux est donnée par la flûte dans son octave basse, tandis que deux parties en harmonie figurée, qui marient avec art leurs arpéges pour accompagner ce *canto fermo*, empruntent le secours des violons *con sordini* dans la région élevée de leur échelle. (Voy. pag. 112.) Quelques sons graves de la clarinette, quelques coups des timbales, des cymbales et de la grosse caisse frappés *pianissimo* sur le troisième temps de la mesure, sont autant de nuances heureusement trouvées pour ajouter au coloris mystérieux de cette instrumentation vraiment neuve et piquante. Une cadence rompue ayant terminé le court prologue de l'orchestre, Jean de Leyde, sur une tenue solennelle des violoncelles et des contre-basses qui répond à l'ampleur majestueuse des vers de Scribe, commence son récit :

> Sous les vastes arceaux d'un temple magnifique
> J'étais debout!

Après ce début, la flûte, les violons et quelques autres instruments chargés des détails secondaires, reprennent l'exposition anticipée de la grandeur future du héros et poursuivent le cantique qu'ils avaient commencé. Jean de Leyde, accompagné de la sorte par l'orchestre, raconte que, le front ceint du bandeau royal, il était dans le temple l'objet de l'adoration des peuples. La foule prosternée à ses pieds répétait dans un pieux cantique (celui même dont nous entendons la mélodie): *C'est David, le Messie... .. et le vrai fils de Dieu!* Mais, pendant que ces acclamations retentissaient sous la voûte sacrée, il lisait sur le marbre, écrits en traits de feu, ces mots : *Malheur à toi!* Ici des coups secs et précipités de timbales, alternant avec la voix par un *mi bémol* dont les répercussions ont lieu sous une forme rhythmique qui peint la suffocation et la terreur, expriment l'anxiété de Jean et interrompent le chant de gloire. Ils sont immédiatement suivis d'un formidable accord de septième diminuée *la, ut, mi bémol, sol bémol*, lancé et soutenu par l'ophicléide, les trombones et les bassons, pendant que les timbales grondent d'une voix sourde, et que les cors en *ré*, déchirent l'agrégation de tierces dont se compose l'accord dissonant, en accentuant un à un tous les intervalles comme pour mieux dessiner à l'horizon harmonique ce Mane, Thekel, Phares, ce *malheur à toi!* que le fiancé de Berthe, plongé dans sa bizarre extase, a lu sur le marbre écrits en traits de feu. Terrifié par cette apparition, l'infortuné voulait tirer son glaive, mais, dit-il,

> Un fleuve de sang et m'entoure et s'élève
> Pour le fuir, sur le trône en vain j'étais monté,
> Et le trône et moi-même, il a tout emporté.

Le dessin continu des instruments à cordes formé de traits en doubles croches qui ondulent *pianissimo* sous l'archet, et que les premiers violons descendent et remontent en mouvement contraire avec les violoncelles et les contre-basses; les fragments de sextolets que les flûtes, les clarinettes et les hautbois détachent dans la partie aiguë, toujours *pianissimo*; les accords secs et stridents frappés de temps en temps avec force par tout l'orchestre, et semblables à des éclairs rapides qui fendent de sombres nuées; toutes ces combinaisons, tous ces artifices, toutes ces nuances de sonorité, peignant avec un ordre admirable, et sans jamais étouffer la voix du chanteur, le désordre mystérieux et surnaturel qui motive l'anxiété croissante de Jean au souvenir des circonstances effroyables de son rêve; cette belle et éloquente paraphrase d'un très-beau et très-éloquent récit, cette nouvelle preuve enfin de la toute-puissance de l'art entre les mains d'un maître toujours sûr de lui-même nous fait dire, par une acclamation imitée de celle qui échappa un jour à Beaumarchais: Orchestre de notre Opéra, noble acteur dans le système de Gluck! Acteur plus noble et plus intelligent peut-être encore dans celui de Meyerbeer!

Surgissant du milieu des flammes comme la plainte d'une âme en peine, quelques notes douloureuses des instruments à vent s'élèvent dans la région supérieure de l'harmonie, pendant qu'un *tremolo* des violons du médium et des groupes de triples croches, lancés impétueusement à la basse, entretiennent l'agitation et rendent la première partie de la phrase suivante :

> Au milieu des éclairs, au milieu de la flamme,
> Pendant qu'auprès de Dieu Satan traînait mon âme
> S'élevait de la terre une clameur: Maudit!

Sur ce dernier vers, *s'élevait de la terre une clameur*, le *tremolo* des violons qui ne discontinue pas, suit la progression chromatique ascendante des intervalles, à laquelle se conforment aussi les autres instruments, mais de telle sorte que les hautbois et les clarinettes se joignant aux violons, contrarient en syncopant la marche du chant et celle des basses; il en résulte des retards produisant des dissonances de secondes extrêmement caractéristiques. Le *fa* et le *sol bémol*, qui, par une conséquence de cette ingénieuse disposition, se rencontrent sur les deux premières répétitions de *maudit!* donnent à ce mot une grande force. C'est véritablement un nouveau *diabolus in musicâ*, d'une autre espèce toutefois que le *mi contra fa* de nos pères. Sur cette terrible dissonance et sur le rugissement des voix cuivrées, trombones et ophicléide, qui l'accompagnent, le pauvre exalté répète avec terreur *maudit! maudit!* Mais quand il vient à prononcer pour la troisième fois ce mot, un coup formidable de l'orchestre semble vouloir lancer sur sa tête tous les foudres de la malédiction. Par un contraste d'un admirable effet et d'une idéale beauté, succède à cette explosion de sonorité et à cette accumulation de dissonances un mélodieux concert qui a toute la douceur d'une prière céleste. Dans l'abîme immense, une voix qui va toujours s'affaiblissant à mesure qu'elle monte vers le trône de Dieu, se fait entendre et répète ces mots *clémence! clémence!* Le timbre doux et caressant des flûtes et des clarinettes soutient d'abord cette suave inflexion mélodique, qui se perd ensuite dans un *pianissimo* vaporeux sur des accords donnés par les violons avec sourdines dans la région suraiguë de leur échelle. (Voy. pag. 119.) A travers le prisme des modulations éthérées, l'ange de la miséricorde recueille l'invocation touchante. Une conclusion pleine de béatitude et déterminant, au moyen d'une cadence parfaite, le passage de l harmonie du ton de *fa dièse* majeur dans celui de *la majeur*, nous annonce que l'âme est rachetée et va reposer en paix dans le sein de son Dieu. Revenu au sentiment de la réalité, mais succombant sous le poids de son émotion, Jean n'a plus que la force d'ajouter qu'à ce moment il s'éveilla muet, anéanti d'épouvante et d'horreur. Le dessin rompu des contre-basses montant chromatiquement en opposition avec les tenues perçantes et plaintives du hautbois, peignent bien l'état d'un homme qui sort d'un rêve pénible. Ainsi se soutient jusqu'au bout la vérité d'accents de cet admirable récitatif, où le poëte a secondé le musicien et où le musicien lui-même est secondé par le chanteur. On n'exagère point en affirmant que Roger y est sublime. Grand acteur et grand virtuose à la fois, il brille non-seulement par le charme de sa voix, mais encore par l'élégance de sa diction. Toujours simple et vrai, il n'a pas un geste, pas un accent faux; son style, sa manière, sa pantomime expressive et le jeu même de sa physionomie reflètent toute la poésie de l'art. Zacharie, Jonas et Matthisen, ne doutant pas eux-mêmes que Jean ne serve à ravir la cause de l'anabaptisme par l'exaltation de ses idées religieuses, lui donnent l'explication de son rêve en lui annonçant qu'il sera roi. Dans l'en-

semble vocal qui en résulte, le motif du cantique est repris en trio par les trois hommes noirs pour appuyer leur prophétie. Mais Jean n'a pas d'ambition, ou du moins n'a que celle d'être aimé. Cette ambition qui n'est pas toujours celle des rois, est pour l'ordinaire celle des amants. Oubliant ses songes et ses voisins et passant de l'apocalypse au livre charmant d'Ovide, le fiancé de Berthe répond aux anabaptistes que son seul désir ici-bas est de régner sur le cœur de sa bien-aimée. Cette réponse candide forme le sujet d'une ravissante pastorale accompagnée avec mollesse et abandon par les harpes et les instruments à vent. L'harmonie, le rhythme, les combinaisons de sonorité, ont ici tant de fraicheur, tant de suavité, tant de grâce, qu'on ne sait lequel admirer le plus du chant ou de l'accompagnement. Remarquons surtout dans le second couplet la manière dont les instruments à vent sont traités. Les imitations exécutées par la flûte et par la clarinette en réponse à la voix ont un charme infini. Le changement de mesure à la fin de chaque couplet et l'allure vive et mouvementée de l'ensemble dans lequel les anabaptistes réitèrent leur promesse et s'efforcent de vraincre la résistance passive de leur victime forment un heureux contraste avec le caractère de langueur qui domine dans le reste du morceau. La scène finit par cette pastorale, les anabaptistes se retirent, laissant seul Jean de Leyde ; non, je me trompe, laissant seul Roger, forcé d'oublier un moment son rôle pour remercier le public qui l'applaudit encore.

Georges KASTNER.

SOCIÉTÉ DES CONCERTS.

QUATRIÈME SÉANCE.

UNION MUSICALE.

TROISIÈME CONCERT.

Second concert de Mme Sontag.

C'était un homme ingénieux, un homme d'esprit que Reichardt, le dernier maître de chapelle du grand Frédéric. Avez-vous lu sa biographie écrite par lui-même? Non sans doute. Vous sauriez que Reichardt avait fondé à Berlin un concert-spirituel pour y exécuter les meilleures compositions des Leo, Jomelli, Majo, Piccinni, Sacchini, etc. S'étant aperçu tout d'abord que le public accueillait avec froideur la plupart de ces chefs-d'œuvre de l'école italienne, alors absolument inconnus en Prusse, Reichardt s'avisa d'un expédient bien simple. Il fit répandre dans l'auditoire, à chaque concert, un petit programme explicatif et motivé, où se lisaient non-seulement les paroles mêmes des morceaux chantés, mais encore une courte notice historique et critique relative à l'ouvrage et à l'auteur. Ce petit moyen tout naïf atteignit le but; moins ignorant, le public comprit mieux. Voilà comment Reichardt ouvrit l'esprit de son auditoire.

Pourquoi les comités de nos grandes sociétés musicales ne font-ils pas de même pour toutes les nouveautés, du moins lorsqu'il s'agit de musique avec paroles ou lorsque l'ouvrage symphonique est conçu dans un sens pittoresque et descriptif? Le public, de sa nature, n'est doué ni de perspicacité ni de pénétration. Est-ce sa faute s'il ne devine pas? A vous de le prendre tel qu'il est; à vous de savoir vous faire entendre. Croyez-vous, par exemple, Messieurs de l'*Union musicale*, que le texte de la *Ninette* de M. Reber, imprimé au verso du programme, n'aurait pas donné utilement à l'assemblée l'intelligence de cette composition mélancolique et gracieuse, qu'on a laissée passer avec indifférence, faute de saisir les intentions et l'à-propos du coloris musical? Croyez-vous encore que l'ouverture de Mendelssohn-Bartholdy n'aurait pas produit un effet bien autre, si l'auditoire, à qui elle était inconnue, avait appris en quelques lignes le sens logique et poétique de cette œuvre, dont le titre même ne lui a été fourni qu'inexactement?

Meeres-Stille und Glückliche Fahrt (calme de la mer et heureux voyage), tel est le titre que Mendelssohn, en souvenir d'une poésie de Goethe, a écrit au frontispice de son ouverture ; et ce titre-là, il l'a très-bien justifié par l'amplification descriptive. Au contraire, que dit votre programme? *La mer calme*, et c'est tout. Aussi, le public a-t-il bien senti l'*adagio* placide, paisible. Mais avec cette indication incomplète, comment se serait-il expliqué l'*allegro vivace*, destiné à rendre les impressions du voyage en mer sous un beau ciel, au souffle des vents favorables? Comment aurait-il démêlé dans l'orchestre le signal du départ, les balancements du vaisseau que berce la molle ondulation des vagues, le chant joyeux des mariniers, les coups de canon et la fanfare qui saluent l'entrée au port? Donc, l'immense majorité n'a rien compris à tout cela, et n'a applaudi que du bout des ongles. Donc, c'est à recommencer.

Mêmes observations adressées à la Société des concerts à propos de la *Grande cantate* de Beethoven, exécutée dimanche dernier pour la première fois à Paris, bien que ce travail soit loin de mériter les honneurs d'une reprise. Mais quand il s'agirait d'un chef-d'œuvre, le moyen, s'il vous plaît, qu'il soit saisi et bien compris, lorsque l'assemblée ne sait pas le premier mot du sujet et de la donnée de l'ouvrage, ni le nom et la qualité des personnages mis en scène, ni même, ceci est plus fort, le titre de la composition? C'est vraiment trop demander au parterre, qui peut bien ressembler quelquefois à OEdipe aveugle, mais point du tout à OEdipe devinant l'énigme du Sphynx. Deux mots donc sur cette production de Beethoven.

Elle date de 1814. C'est une œuvre de circonstance. Des fêtes furent organisées à Vienne à l'occasion du Congrès. Dans un pays aussi musical que l'Autriche, la musique y devait jouer un rôle important. Les magistrats de la ville vinrent à l'illustre maître, le priant d'écrire au plus vite une partition sur les vers du docteur Aloys Weissenbach de Salzbourg. Malheureusement, le génie poétique du professeur ne valait pas son patriotisme, assurément plus pur et plus chaud que ses vers. Mal inspiré par un texte qu'il qualifiait de *barbare*, n'ayant que très-peu de temps pour mûrir ses idées et son plan, Beethoven aboutit à ne produire qu'une œuvre peu digne de lui. Il ne l'estimait guère lui-même, et confessait que le plus grand mérite de sa cantate était de lui avoir valu quelques présents de la cour et le diplôme honorifique de bourgeois de Vienne, qui lui fut décerné en 1815. Cependant le *Moment glorieux (der glorreiche Augenblick)*, exécuté deux fois, le 29 novembre et le 2 décembre 1814, dans la grande salle de la Redoute à Vienne, dut à l'effervescence nationale, à l'empire des événements et à la présence de plusieurs sommités politiques, un succès passager. Chose singulière! Beethoven, qui avait rencontré de si hautes inspirations en célébrant, dans la symphonie *héroïque*, le génie du vainqueur de Marengo, ne trouva pas dans l'incontestable exaltation de ses sentiments patriotiques des accents grandioses pour solenniser la chute de l'ennemi de son pays.

Aussi malheureusement inspirée que Beethoven lui-même, la Société des concerts a imaginé de remettre en lumière cette cantate, oubliée peu après sa naissance. Le *Glorieux moment* est devenu, rue Bergère, la *Délivrance de Vienne* par Jean Sobieski. L'allusion est encore assez transparente. Mmes Dobré et Grimm, MM. Jourdan et Génibrel, ont chanté les solos, créés d'original par Mmes Milder-Hauptmann et Bondra, par MM. Wild et Forti. A l'exception de quelques fragments, le public n'a pas goûté l'ensemble ; d'abord, parce qu'il était privé des éléments nécessaires à l'intelligence du sens poétique; puis, parce que la musique en elle-même ne lui offrait que peu d'attrait. On a pourtant distingué un chœur, une portion du finale, un récitatif bien déclamé par Mlle Grimm, et certaines périodes de l'air de Mlle Dobré, accompagné d'un solo de violon, que Beethoven plaça pour faire valoir et applaudir son ami le chef d'orchestre Schuppanzig.

En résumé, l'impression générale n'a pas été favorable. Bien que nous approuvions la Société d'avoir essayé cette cantate, nous l'engageons, si elle est tentée de la répéter, de se borner à quelques fragments. En revanche, liberté entière pour dire et redire l'ouverture de *Guillaume Tell* et la symphonie en *sol* mineur, exécutées si parfaite-

ment. L'air brillant et difficile du *David pénitent*, de Mozart, *Tra l'oscure ombre funeste*, a fourni à Mme Castellan l'occasion de faire admirer le beau médium de sa voix et ses notes graves d'un heureux effet. M. Dorus a prouvé encore une fois son rare talent en jouant le mieux du monde une fantaisie de Hœhm sur le *Désir* de Schubert. En fait de fantaisies, l'Union musicale a aussi les siennes. M. Batta a rendu supérieurement celle qu'il a écrite sur des motifs de *Robert-le-Diable*. Puis, a paru ou plutôt reparu la fantaisie de Beethoven pour piano, orchestre et chœur, fantaisie *redemandée*, disait le programme. Par qui? disait le public en fredonnant le thème, un peu bonhomme, qui se répète environ vingt fois de suite avec ou sans variations, et qu'il faut apprendre par cœur bon gré mal gré, si ingrate que soit la mémoire.

La nôtre n'a nulle raison pour se souvenir de l'impression produite par la nature du talent de Mme Demunck, qui a chanté!... ô témérité imprudente! ô périlleuse hardiesse!... ce qu'il y a de plus ardu, de plus délicat, de moins accessible à la médiocrité... Devinez-vous? Vous devinez. Eh bien! oui, elle a chanté les variations de Rode, justement deux jours avant Mme Sontag. *Avant*, soit; mais après, impossible. Il faut tirer l'échelle. Et puisque le nom de la *prima donna* a passé sous notre plume, ajoutons qu'elle n'a pas été inférieure à elle-même dans son deuxième concert. Si vous savez le moyen de mieux chanter l'air de la *Sémiramide*, de mieux vocaliser le *Bolero* de Mercadante, dites-le tout de suite; mais tenez pour certain qu'on ne vous croira pas.

Un mot sur le reste du programme. Belletti, aussi malheureux, et Calzolari, moins heureux que la première fois, ont laissé le parterre glacial. On a trouvé de la voix, de la facilité et une forte dose de passion à Mlle Parodi, l'élève de Mme Pasta; mais sa pantomime exagérée et l'expression étrangement rieuse de ses traits aux endroits les plus tragiques lui ont fait du tort. Et puis, l'idée n'est pas heureuse de choisir pour un concert des fragments dramatiques de Verdi, tout ce qu'il y a de moins mélodique au monde! Mais qui donc soutenait l'intérêt du concert tout entier? Mme Sontag, l'unique Mme Sontag, qui a le droit de dire avec la *Médée*, de Corneille : *Moi seule, et c'est assez.*

MAURICE BOURGES.

AUDITIONS MUSICALES.

Séances de musique de chambre par Mme Wartel.

L'art musical, est la seule diversion puissante en ce moment des préoccupations électorales de tous; et nous-même, rentré comme malgré nous sur le terrain brûlant de la littérature politique et dramatique, nous aimons à nous bercer de l'oubli momentané des sensations délicieuses que procure l'audition des chefs-d'œuvre de Mozart, de Beethoven et même de Sébastien-Bach, ce qui ne nous empêche pas de nous plaire, en notre qualité d'observateur musical éclectique, à l'audition de la musique moderne actuelle, et d'applaudir les virtuoses comme M. Courtat, que nous avons oublié de citer dans notre compte-rendu du concert donné au bénéfice de M. Javault, et qui nous a fait entendre, en pianiste distingué qu'il est, une charmante étude de Chopin, la délicieuse bagatelle de Beethoven, et la marche hongroise de Schubert, variée par Liszt.

— Tous les amateurs de piano qui aiment le jeu fin, original, un mécanisme parfait sur cet instrument, assistaient, mercredi passé, au concert donné dans les salons Erard par M. Gottschalk, de la Louisiane. Ils ont justement applaudi ce jeune et intéressant artiste qui a joué plusieurs morceaux fort jolis de sa composition.

— Le lendemain, M. Emile Rignault, dans la soirée musicale qu'il donnait chez Pleyel, rivalisait nos premiers virtuoses sur le violoncelle en disant, de son archet élégant et pur, et dans toute l'expansion de son âme musicale, l'*Élégie* d'Ernst, écrite pour le violon, et le *Désir* de Servais, que nous nommerons le lion du violoncelle, attendu que nous ne croirions pas lui faire un compliment très-flatteur en lui disant qu'il en est le roi.

Mlle Douvry, élève du Conservatoire, et qui dernièrement a créé le rôle de la princesse dans le très-intéressant opéra de M. d'Indy, a chanté dans cette soirée en cantatrice qui peut déjà dire : A moi l'avenir.

— Et maintenant, voici Mme Wartel rentrant dans la lice musicale, Mme Wartel, virtuose réactionnaire, ce mot pris dans la bonne signification, c'est-à-dire conversant et nous faisant converser avec Haydn, Mozart, Beethoven, Bach, etc. Dans la première séance de musique de chambre qu'elle a donnée chez Erard, en société de MM. Joachim et Cossmann, elle a dit le trio en *ré* mineur de Mendelssohn, pour piano, violon violoncelle, d'une façon magistrale. Les effets de force et de délicatesse ont été rendus par Mme Wartel en muse de la *patrie* de Mendelssohn et des autres grands maîtres de l'art instrumental. Mais c'e surtout dans le concerto pour piano, avec accompagnement de quin tette, par Sébastien Bach, qu'elle a montré toutes les finesses, tout les nuances du style rétrospectif de ce maître si haut placé dans l'estim des musiciens. Rien de plus mélodieusement mélancolique que le tra en *la* mineur, broderie enchanteresse dessinée au piano par la main droite et sur des accords suspensifs. MM. Joachim, Cossmann, Rivals, Casimir Ney et Couffé ont accompagné cette œuvre remarquable de Bach avec une légèreté, une grâce, un esprit du temps et une intelligence de lenteur, digne des plus grands éloges. Du reste, M. Joachim avait préludé à cette exécution par la fugue en *sol* mineur du même compositeur; et nous avons déjà dit dans la *Gazette musicale* combien ce jeune virtuose allemand est étonnant dans l'exécution de ce tour de force harmonique, par lequel il provoque toujours d'unanimes applaudissements.

HENRI BLANCHARD.

MANUEL GÉNÉRAL DE MUSIQUE

à l'usage de l'enseignement élémentaire du chant, des instruments et de la composition,

PAR SIGISMOND STERN.

M. Sigismond Stern a voulu faire un ouvrage qui servît d'introduction à l'étude de la musique, soit qu'on se proposât de chanter ou de jouer d'un instrument. Dans notre opinion personnelle, de tels ouvrages sont plutôt destinés à couronner l'étude de l'art qu'à la précéder. Il en est de même des grammaires raisonnées, que l'on ne peut lire avec fruit que lorsqu'on possède la langue dont elles traitent. Allez donc parler de transposition, de basse chiffrée, de renversement des accords et autres choses semblables à l'élève qui n'a pas déjà une longue pratique, et vous verrez si vous réussirez à mettre dans sa tête autre chose que des mots qui s'en échapperont avec une promptitude extrême, malgré vous et malgré lui.

Mais peu importe le degré où se place un livre, l'époque à laquelle il s'applique, s'il est bien conçu et bien fait. A cet égard, nous devons dire que l'Académie des beaux-arts, dans un rapport du 9 septembre 1848, a revêtu de son approbation l'ouvrage de M. Sigismond Stern. Nous ajouterons que ce jeune artiste est venu tout exprès de Russie en France pour soumettre à des juges compétens les résultats de ses méditations, de ses recherches, et qu'il n'a rien négligé pour les conduire à ce point de maturité qui en développe utilement, pour tout le monde, la valeur originale et native.

Dans l'exécution matérielle de son œuvre, M. Sigismond Stern a prouvé qu'il aimait mieux qu'on lui reprochât un certain abus de luxe et de surabondance qu'un excès de réserve. Ainsi, par exemple, au chapitre des instruments à cordes et à vent, il a cru devoir joindre dix-neuf planches, représentant avec une exactitude rigoureuse la forme de ces instruments divers, la pose et l'attitude que l'on doit

prendre pour en jouer. Ces planches ont encore un côté curieux et pour ainsi dire historique. Elles retracent la physionomie des élèves qui ont obtenu des prix dans les derniers concours du Conservatoire. Ce sont des portraits aussi ressemblants que possible de ces lauréats des deux sexes, lauréats privilégiés entre tous, puisque, grâce à l'idée ingénieuse de M. Sigismond Stern, ils ont obtenu l'avantage, dont leurs devanciers n'ont pas joui et dont ne jouiront pas leurs successeurs, de voir leurs noms et leurs traits reproduits de manière à être connus, non seulement de leur siècle, mais encore de la postérité.

Après cela, et tout en rendant justice aux excellentes intentions de l'auteur du *Manuel général de musique*, nous avouerons franchement que nous éprouvons peu d'enthousiasme pour quelques-unes des innovations qu'il à tâché d'introduire dans l'enseignement. Il trouve que la dénomination de demi-tons était obscure, et il la supprime : il n'admet plus de demi-tons. Il rejette également l'accord parfait majeur, l'accord parfait mineur, l'accord de septième majeure; il les transforme, de sa propre puissance, en *triade majeure, triade mineure, tétrade majeure*. En vérité, nous ne nous rendons pas compte de ce que l'étude de la musique pourrait gagner à ces transformations, et nous avons, d'ailleurs, la conviction qu'elles ne seront adoptées par personne. Dès lors, à quoi bon les proposer? Quel profit trouveront les élèves à être obligés de nommer les mêmes choses de deux noms différents?

M. Sigismond Stern attache beaucoup d'importance à la précision, à la clarté des définitions, et il a travaillé avec soin cette partie de son ouvrage. Cependant il en a laissé échapper une que nous lui signalons pour qu'il la remette sur le métier, attendu qu'elle nous semble plus propre à obscurcir l'objet défini qu'à l'éclairer. C'est au chapitre IX, à propos de la *durée des sons*. « La durée des sons, en » musique, dit l'auteur, est, pour ainsi dire, la *sphère d'activité de* » *l'accent*. » Cela serait bon pour des élèves de philosophie ou de physique, mais non pour des élèves de musique, lesquels ne sont pas forcés d'apprendre ce que c'est que la sphère d'activité.

Nous avons prouvé à l'auteur du *Manuel de musique* et à nos lecteurs que si nous recommandons l'ouvrage, ce n'est pas sans l'avoir lu et sans être en état d'appuyer notre éloge sur la garantie de la critique. P. S.

On se rappelle l'histoire de Bajazet et du berger, qui jouait tranquillement de la flûte pendant la bataille d'Ancyre,

Sans songer si l'Asie allait changer de maître.

Il paraît que le général hongrois Goergey a rencontré un artiste d'un autre genre. Depuis quelques mois le général vit retiré à Klagenfurt. Peu de personnes sont admises près de lui; ses relations se bornent à quelques familles avec lesquelles sa liaison date de loin et qui lui font un accueil hospitalier. Là, il aime à parler des événements politiques auxquels il a pris une si grande part, et dans ses récits figure souvent un violoniste, nommé Kemeny, qu'il trouva dans un endroit écarté de la Basse-Hongrie. La puissance magique des sons que Kemeny tirait de son instrument, le sentiment profond et irrésistible avec lequel il rendait les airs nationaux, charmèrent l'illustre guerrier, et dès ce moment Kemeny ne le quitta plus. Il se trouvait souvent à ses côtés au plus fort de la mêlée; à Waitzen, Goergey fut obligé de le faire emmener du champ de bataille, en lui criant : « Eloigne-toi; la balle qui te frapperait tuerait » un homme de génie qui doit un jour enchanter le monde. » Et lorsque la foudre des combats se taisait et que les soldats reposaient sous leurs tentes ou près des feux du bivouac, le violon de Goergey évoquait de leurs tombeaux les mânes de Racotzky et de tous les fameux héros maggyares, et faisait revivre le souvenir de la gloire éclipsée de l'ancienne puissance du royaume hongrois.

Après la catastrophe de Velagos, Goergey chercha un asile à Klagenfurt; de toute sa suite, Kemeny seul l'accompagna. Goergey produisit son ami dans quelques cercles, où celui qui écrit ces lignes eut occasion d'entendre le jeune virtuose. Kemeny n'a que 19 ans. Il exécuta des sonates, des trios de Beethoven et de Mendelssohn avec une rare agilité, avec une expression étonnante et parfois singulière qui, dans les *da capo*, changeait souvent brusquement; puis il fit entendre deux morceaux de sa composition, un *Lied* d'une merveilleuse beauté, et une *Vision* tant soit peu bizarre; puis enfin ses airs nationaux. Quiconque a voyagé en Hongrie n'a pu manquer d'entendre des Bohémiens, sans pouvoir se faire à ces airs étranges, monotones et se prolongeant outre mesure; Kemeny les fait comprendre; il en a saisi les éléments caractéristiques, sans doute fort anciens et d'origine orientale, et les a fécondés au souffle de son génie. Dans sa marche de Racotzky, vous entendez le bruit des armes, le sourd grondement du combat; on sent que cette composition est née au milieu des tempêtes de la bataille, et, à travers tout ce fracas, vous entendez le cri de douleur du Maggyar qui pleure la mort de sa patrie.

On assure que Kemeny est allé à Paris pour s'y faire entendre et pour s'y former.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, *Stella*, précédée du *Fanal*.

*** Vendredi dernier on donnait la cinquantième représentation du *Prophète*. La recette s'est élevée à la somme de 9,870 fr. 49 c. Ce chiffre est d'autant plus remarquable que, la veille, le grand bal au profit des pauvres du second arrondissement, donné aussi à l'Opéra, n'avait pas produit moins de 60,000 francs.

*** Mme Castellan nous a fait ses adieux dans le rôle de Berthe, créé par elle avec tant de talent. La charmante cantatrice va se rendre immédiatement à Londres. Elle est engagée au théâtre de Covent-Garden, et doit jouer dans *il Franco arciero*, ouvrage par lequel s'ouvrira la saison.

*** Ce soir, répétition générale des *Huguenots*, dont la reprise aura lieu mercredi. Roger chantera le rôle de Raoul, Mme Viardot celui de Valentine, et Mme Laborde débutera dans celui de Marguerite.

*** Fanny Cerrito et Saint-Léon, le charmant et amusant tableau de la fête de *l iè di grotta*, ont établi le succès du nouveau ballet aux deux représentations données cette semaine.

*** Massol est parti pour Londres, où l'appelait son engagement avec le théâtre de Covent-Garden.

*** Mlle Cathinka Heinefetter est partie pour Arras, où elle doit chanter dans les concerts de la Société philharmonique. De là elle se rendra à Lyon, où l'appelle un engagement d'un mois avec le théâtre de cette ville. Il est à regretter que Paris ne l'ait pas gardée plus longtemps, et n'ait pas su mieux profiter de son talent remarquable.

*** L'ouverture du *Prophète* n'ayant pas été exécutée au théâtre, l'illustre compositeur n avait pas voulu qu'elle parût avec la partition. Cependant il a permis à ses éditeurs de la publier, non pas à grand orchestre, il est vrai, mais arrangée pour piano à quatre mains par M Alkan aîné. Dans peu de temps cette belle composition paraît a également pour piano seul.

*** Mlle Wolf doit bientôt quitter l'Opéra-Comique. On la dit engagée au Gymnase.

*** Une messe de mariage se célébrait mardi dernier à l'église de St-Roch, en présence d'une nombreuse et brillante assemblée. M. Fessy, l'habile organiste de l'église, avait eu l'heureuse idée de choisir pour cette solennité plusieurs motifs empruntés au dernier chef-d'œuvre de Meyerbeer. A l'entrée des mariés, l'organiste a exécuté la belle marche du 4e acte; au commencement de la messe, la pastorale du second; pendant l'élévation, la sublime prière du même acte, et il a terminé par le grand air du 5e. Faut-il ajouter que la musique de Meyerbeer a produit autant d'effet à l'église qu'au théâtre?

*** Après avoir donné plusieurs concerts à Oldembourg, à Brunswick et à Hanovre, Jenny Lind a fait remettre aux choristes du théâtre de cette dernière ville une gratification de 500 thalers (près de 2,000 fr.) Le roi, qui avait assisté à l'un de ces concerts, a envoyé à la célèbre cantatrice un gobelet d'or, parsemé d œufs de fourmi (sans doute en perles), symbole de la nourriture des rossignols.

*** Le *Prophète* a dû être représenté à Vienne vendredi dernier. C'était, depuis quelques semaines, le grand événement qui préoccupait la ville entière et faisait trêve à tout autre intérêt de politique ou de guerre. Les stalles se vendaient 200 fr. et les loges de 1,000 à 1,500 fr.

*** Le Théâtre-Italien de Covent-Garden ouvrira le 16 de ce mois. On y donnera le *Freischütz*, de Weber, sous titre d'*Il Franco arciero* Ce sera la première représentation du chef-d œuvre de Weber sur ce théâtre. Le programme promet de plus celle de la *Juive* et de *Gui o et Ginevra*, d'Halévy; d'*Iphigénie en Tauride*, de Gluck; de *Fidelio*, de Beethoven; de *Mose*, de Rossini; de *Parisina*, de Donizetti; du *Bravo*, de Mercadante. Tous ces ouvrages formeront, avec les vingt-huit autres déjà représentés, un répertoire singulièrement riche, dans lequel le *Prophète* reprendra sa glorieuse place. Les artistes chargés de l'interpréter sont Mmes Viardot, Grisi, Castellan, Vera, de Méric, d'Okolski; MM. Mario, Enrico Maralti, Luigi Mei, Soldi, Lavia, Tamberlik, Tamburini, Massol, Rommi, Ronconi, Formes, Tagliafico, Polonini, Rache et Zelger. Le général de cette armée chantante sera, comme les précédentes années, l'excellent chef d'orchestre, Costa.

*** Le succès des *Deux Sergents*, de M. N. Louis, se propage de ville en ville. Cet opéra-comique a dû être joué vendredi sur le théâtre du Havre, et le sera dans quelques semaines sur celui de Rouen.

*** Aujourd hui, 3 mars, à deux heures précises, a lieu le quatrième concert de l'Union musicale, salle Sainte-Cécile, rue de la Chaussée-d'Antin. On y exécutera la huitième symphonie de Beethoven (en *fa* majeur); un solo de cor joué par M. Mohr; l'ouverture d'*Iphigenie en Tauride*, suivie des 1re, 2e et 3e scène de Gluck (les soli seront chantés par MM. Mutel et Adam); une ouverture de concert de M. Sylas.

*** Il est question d'une soirée *par invitations*, qui sera donnée par Mme Farrenc, dans les salons de M. Erard, le mardi 19 courant. On y entendra entr'autres ouvrages de sa composition le *nonetto* pour instruments à cordes et à vent exécuté par MM. Joachim, Cossmann et l'élite de nos artistes.

*** La deuxième séance de musique de chambre, donnée par M. Alard, aura lieu aujourd'hui à 2 heures dans la petite salle du Conservatoire de musique.

*** M. C. Stamaty, le pianiste classique, se propose de donner trois soirées musicales dans lesquelles il fera entendre des ouvrages pour piano seul de Bach, Beethoven, Haendel, Mozart, Weber et Hummel. *La première soirée* aura lieu *mercredi prochain 6 mars*, chez M. Erard; *la seconde, le vendredi 15 mars*, chez M. Pleyel.

*** Une soirée à laquelle prendront part toutes les célébrités musicales en ce moment à Paris, sera donnée par M. Alexandre Batta, le lundi 18 mars, dans le salon d'Erard. Le programme réunit les noms de Godefroid, le harpiste, de Géraldy, Poultier; il annonce plusieurs morceaux nouveaux d'Alex Batta, et une fantaisie pour 4 violoncelles, exécutée par nos plus célèbres violoncellistes, dont la réunion doit exciter le plus grand intérêt: ce sont MM. Batta, Demunck Seligmann et Offenbach. On peut se faire inscrire d'avance chez MM. Brandus et Cie, 87, rue Richelieu.

*** L'association fraternelle de la 4e compagnie (4e bataillon, 11e légion) donnera, sous la direction de M. Coninx, au profit des indigents de sa circonscription aujourd'hui, 3 mars, à une heure précise, dans le palais du petit Luxembourg, un grand concert vocal et instrumental. Concourront à cette bonne œuvre: Mme Castellan et M. Ponchard père; Mme Dangri, MM. Ronconi et Lucchesi, des Italiens; Mlle Revilly, MM. Bussine et Sainte-Foy, de l'Opéra-Comique; Mlle Rimblot et M. Beauvallet, du Théâtre-Français; MM. Ravina, Coninx, Clodomir, et la Société des Enfants de Lutèce. — Prix du billet, 3 fr.; places réservées, 5 fr. S'adresser au siége de l'Association, rue du Battoir, 7, au bureau de location de l'Odéon, et chez les principaux marchands de musique. — L'Association fraternelle ne se borne pas à une simple assistance matérielle par une distribution de secours aux familles malheureuses; elle emploie ses ressources à fournir du travail, à fonder des berceaux dans les crèches, à donner des leçons de gymnastique aux enfants d'ouvriers de sa circonscription. Une partie du produit du concert doit être consacrée à des livrets de caisse d'épargne que l'Association distribuera à de jeunes apprentis des deux sexes.

*** Parmi les dernières compositions musicales que la saison des bals a fait éclore, on remarque une polka empreinte de tout le charme et de l'élégance dont un talent de femme a si souvent le secret; c'est en effet à une jeune femme, Mme Lina Castelli, qu'est due la composition publiée sous le titre de *Nina*, et que nous signalons à nos lecteurs.

*** L'éditeur Jonas Levater vient de publier un ouvrage intéressant et utile, sous le titre de *Plan des principales salles de Paris*. Avec cet ouvrage on peut choisir chez soi la place que l'on veut retenir à chaque théâtre. On en sait le prix d'avance, et, en lisant la petite notice qui accompagne chaque plan, on connaît l'histoire du théâtre, la composition de sa troupe, ainsi que le personnel de son administration.

*** Mme Caroline Jansenne, ex-artiste du théâtre de l'Opéra-Comique, vient de mourir d'un coup de sang à Saint-Pétersbourg, à l'âge de 33 ans.

*** L'un des plus anciens professeurs de piano, à Paris, M. Courtat, vient de mourir dans sa 84e année. Cet honorable artiste laisse trois fils qui suivent avec distinction la même carrière que leur père.

Chronique départementale.

*** *Marseille*, 26 février. — Une indisposition de Mathieu avait suspendu pour quelques jours seulement les représentations du *Prophète* au milieu du plus beau succès, car chaque soir la salle était comble. Le talent de Mme Steiner-Beaucé, dans le rôle de Fidès, grandissait de jour en jour, et des scènes inaperçues d'abord produisaient la plus vive impression. Mme Didot aussi est admirable dans le rôle de Berthe. L'ouvrage a dû être repris lundi dernier. — Le chiffre de la recette s'est élevé plus haut encore qu'aux précédentes représentations : 4 000 fr., tel est le résultat pécuniaire de la soirée. Il n'y a pas d'exemples d'un pareil succès.

*** *Colmar*, 21 février. — Mlle Méquillet vient de mériter un double triomphe au concert de la Société philharmonique et au théâtre, où elle a joué la *Favorite*. Dans le concert elle avait chanté avec un talent égal des morceaux italiens, français et allemands dans leur langue originale. La ballade de *Charles VI*, la Marguerite du *Val d'Andorre*, la complainte et le grand air du *Prophète* ont été salués de bravos d'enthousiasme.

— Trois mélodies sur les paroles de l'*Ave Maria*, du *Salutaris hostia* et du *Stabat mater*, viennent d'être publiées avec accompagnement de piano et de harpe par M. Stookausen. Ces chants, par leur caractère, rappellent ceux de Pergolèse, et leur harmonie est souvent digne de Mozart. L'auteur de cette belle œuvre musicale a voulu que son apparition fût encore une bonne œuvre. La vente s'en fera au profit des pauvres.

*** *Le Havre*. — Bordas vient de donner deux représentations sur notre théâtre; il a chanté la *Reine de Chypre* et la *Favorite* avec le plus grand succès. La belle voix de Bordas s'est surtout déployée dans le premier de ces deux ouvrages avec toutes ses qualités brillantes, sa puissance de timbre, sa fraîcheur, sa souplesse, et le rôle de Gérard de Coucy n'a jamais mieux été compris ni rendu. Dans le quatrième acte surtout, Bordas s'est élevé à une grande hauteur de talent; à la fin de la pièce, les bravos, les trépignements ont témoigné de l'enthousiasme du public, et Bordas, rappelé à la chute du rideau, a reçu une véritable ovation.

*** *Tours*. — Dans le concert donné samedi dernier par la Société philharmonique, M. Woets a exécuté avec beaucoup de talent et de succès le concerto-symphonie de Prudent. Ce beau morceau commence son tour de France que les autres sociétés philharmoniques lui feront achever.

*** *Toulouse*, 16 février. — La réception de l'orgue de la Dalbade a été pour M. Moitessier, l'habile facteur, et pour M. Lefebure-Wely, l'excellent organiste, l'occasion d'un succès populaire. L'église était comble et la foule écoutait avec une attention religieuse. Lorsque les derniers échos expirèrent sous les voûtes, le peuple se précipita pour joir ceux qu'il venait d'écouter. Il est vrai qu'il ne s'agissait pas seulement de M. Lefébure, et nous qui rendons pleine justice à ce grand artiste, nous croyons que Mme Lefébure avait la plus grosse part de cet empressement. Chacun voulait voir la gracieuse cantatrice dont la voix harmonieuse et suave avait fait retentir des voûtes plus accoutumées aux chants criards, au beuglement du lutrin qu'à des voix angéliques. La foule, désireuse de payer un juste tribut à celle dont les mélodieux accents avaient charmé son oreille, l'attendait à la porte pour le saluer de ses applaudissements.

*** *Bordeaux*, 28 *février*. — M. Lagrave, premier ténor du Grand-Théâtre, est le chanteur favori du public bordelais. Il joue avec un succès égal dans la *Favorite*, *Lucie*, la *Reine de Chypre*, les *Huguenots*. On a monté exprès pour lui ce dernier ouvrage, et chaque fois qu'il y paraît la salle est comble. Le rôle de Raoul lui permet de déployer toute la puissance de sa voix, qui se développe de plus en plus et prend de l'ampleur sans rien perdre de son charme, de sa grâce et des qualités sympathiques. Cet artiste, vraiment distingué, n'est pas moins bien reçu dans les salons qu'au théâtre, et jamais il ne refuse son concours aux œuvres de bienfaisance pour lesquelles on le réclame fréquemment. — M. Vaslin, professeur de violoncelle au Conservatoire de Paris, a passé plusieurs jours en notre ville. Il a joué plusieurs morceaux à la Société philharmonique, où il a obtenu un succès complet. Tous les vrais amateurs ont applaudi avec enthousiasme cet artiste consciencieux, qui dédaigna toujours de produire de l'effet, en s'écartant des doctrines saines et vraies dont il est le gardien fidèle et le propagateur. Après avoir rempli sa mission à la Société philharmonique, M. Vaslin a bien voulu se faire entendre dans plusieurs salons de la haute société bordelaise, qui conservera longtemps le souvenir des bonnes impressions artistiques que lui a laissées cet estimable et excellent professeur.

Chronique étrangère.

*** *La Haye*, 24 février. — Le *Prophète* a été représenté, à La Haye, avec un succès qui a dépassé l'attente générale, depuis la première représentation; nous voici à la cinquième, et le succès va toujours croissant. La salle entière est louée d'avance pour plusieurs représentations; ce n'est pas seulement de La Haye, mais de toute la Hollande que l'on accourt pour voir ce nouveau chef-d'œuvre de l'illustre auteur de *Robert* et des *Huguenots*. Avec la troupe d'élite que nous possédons, le succès du *Prophète* ne devait pas être un seul instant douteux. La plupart de nos artistes s'y sont maintenus à la hauteur de leur réputation, quelques-uns s'y sont surpassés. L'ensemble de l'exécution a été irréprochable, grâce au zèle et à l'habileté de M. Hanselmans, notre excellent chef d'orchestre. Chœurs, orchestre, ont fonctionné à merveille et méritent les plus grands éloges. Les décors, de M. Vanhoue, sont de véritables chefs-d'œuvre. Dans le rappel général que le public a décerné à nos artistes, MM. Vanhoue et Hanselmans ont été compris.— Les dernières soirées qui ont précédé l'apparition du *Prophète* ont été magnifiques. Dans *Charles VI*, M. Laurent se montre comédien parfait, chanteur irréprochable; la scène de la folie, le duo des cartes, la malédiction, la chansonnette, lui attirent de légitimes applaudissements. Mme Rey Sainton est une Odette comme il serait difficile d'en trouver. L'Opéra-Comique n'a rien à envier à son aîné; lui aussi a eu ses soirées de fête : le *Caïd*, le *Val d'Andorre*, la *Fiancée*, sont délicieusement interprétés par MM. Obin, Laurent, Puget, Mme Petipa-Léon, et Mme Laumond-Leclère, notre Dugazon, si spirituelle et si complète dans Henriette et Rose-de-Mai.

*** *Cassel*. — Spohr est entièrement rétabli des suites de la chute qu'il avait faite; l'illustre compositeur a repris ses occupations habituelles.

*** *Dresde*. — A la première représentation du *Prophète*, la recette s'est élevée à 1,533 thalers, près de 6,000 fr., somme énorme pour notre théâtre.

*** *Berlin*. — Mme Koester vient d'être nommée cantatrice de la cour. Par une attention délicate, le roi lui en a fait remettre le brevet le jour où elle fêtait l'anniversaire de sa naissance.

— M. Gungl avait dédié à l'empereur de Turquie sa marche des Ottomans sur des motifs populaires turcs. Sa Hautesse a fait remettre à M. Gungl, par son ambassadeur, une bague enrichie de diamants.

*** *Vienne*. — Le comité de la société de musique Concordia vient de remettre à M. Meyerbeer une médaille en argent, dont l'une des faces montre le portrait fort ressemblant du grand compositeur.

*** *Leipzick*. — La Société philharmonique de cette ville a exécuté, le 24 janvier dernier, à son 14e concert, la seconde symphonie de M. Théodore Gouvy, compositeur français, élève de M. Elwart. — L'auteur, suivant l'usage, dirigeait lui-même son œuvre remarquable, et le public, d'un accord unanime, lui a accordé les honneurs du rappel. Cette ovation est d'autant plus flatteuse pour M. Théodore Gouvy, qu'à Leipzick le public en est très avare.

*** *Dresde*, 10 février. — La législation sur les droits d'auteur et d'impression variant dans chaque Etat de l'union allemande, on a fixé le 1er juin pour la réunion à Dresde d'un congrès d'écrivains et de compositeurs dramatiques allemands. On y fixera le règlement et le tarif des droits d'auteur à prélever uniformément sur les représentations de leurs pièces dans tous les États de l'empire germanique, en même temps qu'on fondera à Leipsick un journal général dramatique et littéraire pour toute l'Allemagne.

— M. A. de Garaudé, dont les ouvrages classiques sur l'art du chant sont adoptés par l'Institut et les conservatoires, va publier une *Méthode de chant* des jeunes demoiselles, faisant suite à ses solfèges des enfants, ainsi qu'une méthode de chant dédiée à Mme Damoreau. Prix 25 fr. chaque ou 40 fr. par souscription d'ici au 15 mars. A Paris, chez l'auteur, 43, rue Sainte-Anne.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

BRANDUS ET Cie,
87, rue Richelieu.

TROUPENAS ET Cie,
40, rue Vivienne.

L'OUVERTURE DU PROPHÈTE DE G. MEYERBEER,

arrangée pour piano à 4 mains, par C. V. ALKAN aîné.

Prix : 4 fr net.

L'ARRANGEMENT POUR PIANO SEUL EST SOUS PRESSE.

Paris, J. MEISSONNIER fils, 22, rue Dauphine.

MUSIQUE NOUVELLE pour le PIANO.

Félicien David.

DX MÉDITATIONS :
N°s 1. Le *Chant de l'exilé*, nocturne..... 5 »
2. *Rêve d'une jeune fille*, berceuse.... 5 »

F. Burgmüller.

Bonheur, valse brillante..... 6 »
Op. 95. *Une soirée de printemps*, melodie de Félicien David, variée..... 6 »

H. Rosellen.

Op. 112. La *Rosée*, valse brillante..... 6 »
Op. 115. *Nocturne varié*..... 6 »

H. Duvernoy.

Rêverie d'une jeune fille, caprice..... 4 50

G. Marcailhou.

La *Baguette d'or*, grande valse..... 5 »

J. Schulhoff.

Op. 26. *Cantabile*..... 5 »
Op. 27. *Trois idylles* (2e livre)..... 7 50

Osborne.

LES DEUX FLEURS, deux valses.
Op. 71. n. 1. Le *Lilas* valse brillante..... 6 »
Op. 72. n. 2. La *Violette*, valse-rédowa..... 6 »
Op 80. La *Seconde pluie de perles*..... 5 »
Op. 81. Le *Matelot*, caprice..... 6 »
Op. 82. Grande fantaisie bohemienne..... 7 50

J. Herz.

Op. 57. *Seconde grande valse* brillante ..... 6 »

Henri Ravina.

Op. 23. *Thème original varié*..... 9 »

Mlle Joséphine Martin.

Op. 8. *Villanelle*, dédiée à M. Lecouppey..... 7 50
Op. 9. *Danse syriaque*, ded. à M. Zimmerman. 7 50

A. Goria.

Op. 47. Fantaisie sur les *Monténégrins*..... 7 50

Henri Herz.

Op. 161. *Polka de concert*..... 6 »
Op. 161 *bis*. *Tribut à l'Amérique*, nocturne .. 6 »

F. Brisson.

Op. 27. Andante de Tarentelle..... 7 50
Op. 28. Pastorale..... 7 50

ROMANCES NOUVELLES SÉPARÉES.

L. ABADIE.

Adieu bel ange.....	Mél. dramat.
Blanche fleur de la nuit.....	Rêverie.
Le chant du contrebandier....	Chanson.
Jeune fille des Espagnes.....	Bolero.
Estrella.....	Melodie.
Quand je ne serai plus.....	Mélodie.
La chanson du berger.....	Pastorale.
Loin du bruit des villes.....	Sérenade.
Priez pour moi.....	Mélodie.
Le Roi des Pyrénées.....	Chanson.

L. CLAPISSON.

Les souvenirs du foyer.....	Mélodie.
La dot de village.....	Chansonnette.
Si j'étais homme.....	Chansonnette.
L'amoureux de mam'selle Franç.	Chanson com.
L'employé à la retraite.....	Chanson.

SCÈNES DRAMATIQUES POUR LES JEUNES PERSONNES.

Charlotte Corday. Soprano..... 5 »
— Contralto..... 5 »
Chimène. Soprano ou mezzo soprano..... 5 »
Clotilde reine des Francs. Soprano ou mezzo soprano. 5 »
Corinne. Soprano..... 4 50
— Contralto..... 4 50

PAROLES DE
E. PLOUVIER,
MUSIQUE DE
LUIGI BORDESE.

Jane Gray. Soprano ou mezzo soprano..... 5 »
Jeanne d'Arc à Rouen. Soprano..... 6 »
— Contralto..... 6 »
La Vierge de Vaucouleurs. Soprano..... 5 »
— Contralto..... 5 »
Au bord du lac de Côme. Duettino..... 5 »

Aimé MAILLART, **partition du MOULIN DES TILLEULS, piano et chant.** Prix net : 8 fr.

BRANDUS ET Cie, ÉDITEURS, 87, RUE RICHELIEU.

MARCHE HONGROISE

Tirée de la *Damnation de Faust*, légende en 4 parties,

DE

HECTOR BERLIOZ,

ARRANGÉE :

Pour piano seul par Ed. WOLFF.
7 fr. 50 c.

Pour piano à 4 mains par J. BENÉDICT.
7 fr. 50 c.

DEUXIÈME ÉDITION

DE

L'ART DU CHANT

PAR

G. DUPREZ.

Grand format : 25 fr. net. **Petit format : 15 fr. net.**

DU MÊME AUTEUR :

Le club des demoiselles .. **1 fr. net.**
Les filles du village ..... **1 fr. net.**
La grand'mère..... **1 fr. net.**
Le lutin des bois..... **1 fr. net.**
Jeanne la rieuse..... **1 fr. net.**
La vie d'une fleur..... **1 fr. net.**

PARIS, IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

17e Année. N° 10. 10 Mars 1850.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres. Cramer, Beale et Cie, 201 Regent street.
St-Pétersbourg. Bellizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musical.
Rome. Merle.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Id.
Leipzig. Michelsen.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements et Belgique. 30
Etranger. 34

Annonces.

50 cent. la ligne. . . . . pour 1 fois.
30 cent. . . . . pour 3 fois.
20 cent. . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

Nos Abonnés reçoivent avec le présent numéro une Polonaise de salon, composée par Georges MATHIAS.

SOMMAIRE. — Sur les principes fondamentaux de la musique (troisième article) par **Fétis** père. — Le *Prophète*, étude analytique de la partition (cinquième article) par **Georges Kastner.** — Correspondance, le *Prophète* à Vienne. — Nouvelles.

SUR LES PRINCIPES FONDAMENTAUX DE LA MUSIQUE.

TROISIÈME ARTICLE (1).

Mémoires de M. Delezenne, membre de la Société des sciences, de l'agriculture et des arts de Lille, extrait des *Mémoires* de cette Société, etc.

J'ai fait voir dans les articles précédents que le dissentiment entre les mathématiciens et les musiciens provient de ce que les premiers font les demi-tons de la gamme majeurs, et compensent l'excès de ces demi-tons par deux tons mineurs (*ré-mi* et *sol-la*) plus petits que les autres d'un *comma*; tandis que les musiciens font les demi-tons mineurs et tous les tons égaux. J'ai maintenant à faire connaître la critique faite par les mathématiciens de la doctrine de Pythagore (dont ils ignorent l'identité avec la constitution de la musique moderne), et les arguments qu'ils croient décisifs en faveur de la leur.

Suivant la doctrine des mathématiciens modernes, lesquels ont adopté, d'après Zarlino, le *diatonique synton* ou dur de Ptolémée, si le ton *ré-mi* est égal au ton *ut-ré*, le *mi* est trop élevé et correspond exactement au *mi* qui serait obtenu par le tempérament égal à la quatrième quinte en partant d'*ut* (*ut-sol*, *sol-ré*, *ré-la*, *la-mi*). Ce *mi*, disent-ils, forme avec *ut* une tierce majeure trop forte d'un *comma* ordinaire, et avec *sol* une tierce mineure trop faible de la même quantité. Dès lors les proportions des tierces majeures et mineures (5 à 4 et 6 à 5) sont rompues, et la tierce majeure a pour expression le rapport compliqué 555 à 440, c'est-à-dire *ut* produit par 440 vibrations et *mi* par 555; et le rapport de la tierce mineure est 659 à 555 ou à peu près, c'est-à-dire *mi* faisant 555 vibrations et *sol* 659. Or, de ces deux rapports, le premier est plus fort que celui de 5 à 4 pour la tierce majeure, et le second est plus faible que celui de 6 à 5 pour la tierce mineure. Les géomètres concluent de là que ces tierces sont discordantes, et qu'il en est de même des sixtes qui en sont les renversements.

Il est évident que l'élévation de *mi* par l'égalité des tons a pour résultat de rapprocher *mi* de *fa*, et conséquemment de substituer un demi-ton mineur dans le rapport de 256 à 243, au demi-ton majeur des géomètres, dont le rapport est de 16 à 15.

Ces tierces majeures et mineures, considérées comm trop fortes d'une part et trop faibles de l'autre, et conséquemment comme discordantes par les mathématiciens, sont déclarées excellentes par les musiciens, qui, par le fréquent usage de l'appréciation des intervalles, sont de meilleurs juges en cette matière que leurs adversaires. Si la discussion restait sur ce terrain, nul doute que l'avantage ne fût pour ceux qui jugent par le sentiment de l'art, et que les calculs des savants ne fussent considérés comme de simples hypothèses; mais ceux-ci ont appelé à leur aide un argument spécieux qui, jusqu'à ce jour, a fait pencher la balance. Cet argument leur a été fourni par Descartes et Leibnitz, et depuis le temps où vécurent ces grands hommes, il est devenu le palladium de la science des nombres appliquée aux sons de la musique.

Descartes n'avait que des notions imparfaites de la musique lorsqu'il écrivit son abrégé sur cet art, ouvrage très-faible de sa jeunesse. Toutefois, au milieu des erreurs de cet homme de génie, on rencontre toujours quelque idée générale qui a de la portée, et dans ce même opuscule il s'en trouve une dont les mathématiciens se sont fait un puissant argument pour l'objet qui m'occupe, bien qu'il ait perdu sa valeur depuis longtemps. L'oreille, dit Descartes, ne sait compter que jusqu'à 6, parce que les rapports de l'octave (2 à 1), de la quinte (3 à 2), de la quarte (4 à 3), de la tierce majeure (5 à 4) et de la tierce mineure (6 à 5), sont tous renfermés dans ce nombre, et parce que le plaisir éprouvé par l'oreille à l'audition de ces consonnances provient précisément de la simplicité de ces rapports (1). Il suit de là que les dissonances introduites dans la musique ne produisent qu'un trouble qui rend plus vif le plaisir du retour des consonnances.

Remarquez qu'à l'époque où Descartes écrivait cela (1618), la découverte que venait de faire Monteverde des dissonances naturelles était encore incomprise et trop nouvelle pour porter ses fruits en changeant la tonalité de la musique. Cette tonalité était encore celle des huit tons de l'Eglise dans la plupart des compositions; et l'harmonie de cette tonalité, privée d'intervalles attractifs, était nécessairement, et par cela même, consonnante, de telle sorte que les dissonances, toujours accidentelles, n'étaient que des prolongations qui retardaient l'audition des consonnances. Or, les intervalles attractifs, qui sont inséparables des demi-tons mineurs, n'étaient pas encore introduits dans la musique; ces demi-tons n'y avaient pas non plus d'existence. Les demi-tons de la gamme étaient donc majeurs, et conséquemment il y avait deux tons mineurs dans l'intervalle de l'octave. De tout cela résulte la démonstration que Descartes était dans le vrai au moment où il écrivait son petit traité de musique, et que les proportions arithmétiques 1, 2, 3, 4, 5, 6, étaient exactes.

Mais plus tard, lorsque l'harmonie attractive fut mise en usage et

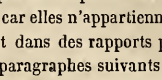
(1) Voir les numéros 4 et 7.

(1) *Compendium musicæ*, p. 12, 13, *édit. Trujuti ad Rhenum*, 1650, in-4°.

que la constitution de la tonalité eut été changée, l'attention du philosophe, continuellement excitée par les questions que lui adressait le P. Mersenne, entrevit le changement qui s'était opéré, mais sans le distinguer nettement. On n'a pas attaché assez d'importance aux passages de sa correspondance qui indiquent d'une manière certaine son changement d'opinion à ce sujet. En voici un très-remarquable extrait d'une lettre au P. Mersenne, qu'on croit avoir été écrite le 13 janvier 1631 : « Touchant la douceur des consonnances, il y a » deux choses à distinguer, à savoir : ce qui les rend plus simples » et accordantes, et ce qui les rend plus agréables à l'oreille. Or, pour » ce qui les rend plus agréables, cela dépend des lieux où elles sont » employées; et *il se trouve des endroits où les fausses quintes et les » dissonances sont même plus agréables que les consonnances, de » sorte qu'on ne saurait déterminer absolument qu'une consonnance » soit plus agréable que l'autre* (1). »

Il y a là un trait de lumière, mais de lumière incomplète, qui n'a point éclairé les successeurs du grand homme, car tous en sont restés à la proposition générale de l'abrégé de musique, bien qu'elle eût cessé d'être vraie; et la simplicité des rapports, non-seulement continua d'être le grand argument des mathématiciens pour la théorie de la musique, mais devint entre les mains d'Euler, plus d'un siècle après, la base d'un système complet, où l'on prétendait expliquer tous les phénomènes harmoniques par une échelle de degrés de suavité, et ceux-ci par la simplicité des rapports arithmétiques (2). Euler ne conçoit cependant pas la perception des rapports simples de la même manière que les autres mathématiciens; car, contrairement au principe de l'identité des octaves, sous le rapport harmonique, il considère comme dissonants, dans les octaves élevées, certains intervalles qu'il range parmi les consonnants dans l'octave inférieure, parce que, bien que le rapport reste le même, la difficulté de compter les vibrations et d'en saisir les rapports dans les sons aigus, porte dans l'oreille le même trouble que les dissonances. Cette conséquence, rigoureuse à certains égards, mais absurde au fond, tirée par Euler du principe de Descartes, a fait tomber dans le discrédit le système de l'illustre géomètre dès son apparition. Cette puissante tête qui avait trouvé des méthodes pour la résolution des plus grandes difficultés de l'astronomie, de la navigation de l'hydrostatique, de la dynamique et des calculs intégral et différentiel, vint échouer, comme tous les grands génies de l'antiquité et des temps modernes, sur l'écueil toujours redouté de la théorie de la musique. Ce qui a conduit Euler au bizarre résultat dont il vient d'être parlé, c'est l'embarras que lui causait la quarte, dont l'imperfection est connue de tous les musiciens, mais dont le rapport, plus simple que celui des tierces majeure et mineure, la plaçait avant elles dans l'échelle des degrés de suavité. Cet intervalle est, en effet, l'écueil où vient périr le principe invoqué par les adversaires des musiciens.

Toutefois la plupart des auteurs de théories mathématiques de la musique sont restés fidèles à ce principe, comme s'il était inattaquable. Dans ces derniers temps, M. Guillaume Opelt, auteur d'un petit ouvrage très-remarquable à certains égards (3), et M. Delezenne, l'ont reproduit avec une foi robuste dans son infaillibilité. L'erreur qui fait considérer la simplicité des rapports comme la cause du plaisir que procure la musique, provient de ce que les physiciens et les mathématiciens ont placé ce plaisir dans l'audition d'un intervalle préférablement à un autre, c'est-à-dire dans un fait isolé, au lieu de voir que l'art n'existe que dans la succession, soit mélodique, soit harmonique, en vertu d'une loi de connexion qu'on appelle *tonalité*. Et remarquez que, par la puissance de cette loi, les rapports de succession les plus compliqués sont précisément ceux qui font naître les émotions les plus vives, comme je le prouverai par la suite. Que dans l'architecture, qui repose sur l'immobilité, la simplicité du rapport des lignes soit la cause du plaisir que procure la vue d'un monument, à la bonne heure; mais la musique moderne, qui a pour principe le mouvement dans toutes ses parties, et dans les combinaisons les plus compliquées, repousse cette simplicité comme contraire à sa destination. Qu'on ne vienne donc pas repousser nos tierces majeures et mineures, sous prétexte que, n'ayant pas la simplicité des rapports 5 à 4 et 6 à 5, elles ne sont pas justes; car elles n'appartiennent à la tonalité actuelle que parce qu'elles sont dans des rapports plus compliqués. Je vais démontrer cela dans les paragraphes suivants.

Lorsque les compositeurs eurent compris l'importance des dissonances naturelles découvertes par Monteverde pour l'expression des sentiments et des passions, il se fit une révolution complète dans la musique, et un art nouveau fut créé. Ces dissonances, où le quatrième degré de la gamme, le cinquième et le septième sont réunis par un triple rapport, par exemple  sont basées sur l'attraction du quatrième degré descendant et du septième ascendant; elles eurent pour premier effet inévitable de rendre les demi-tons mineurs, et conséquemment les tons égaux; car des demi-tons majeurs ne sauraient être attractifs, étant au contraire, par leur nature, durs et repoussants. Dans la musique purement consonnante, qui précéda l'usage de ces dissonances, le plaisir de l'âme naissait de la quiétude que lui donnait le caractère de repos des intervalles des sons, et par suite, de la simplicité des rapports. De là vient que la musique d'église avait alors son caractère propre, de calme et de dignité, qu'elle a perdu depuis, et que la musique de chambre vocale et instrumentale participait de ce caractère. Dans le nouveau domaine des dissonances naturelles, qui existent par elles-mêmes et indépendamment de tout retard artificiel de consonnances, le trouble passionné devenait l'élément actif des affections et des sentiments, et cet élément bannissait de l'art la nécessité, ou plutôt la possibilité des rapports simples de nombres. De là s'ensuivit une transformation complète de tonalité, dont je vais esquisser aussi rapidement qu'il me sera possible les principes et leurs conséquences.

La tonalité de l'ancienne musique était basée sur une gamme unique, qui pouvait avoir pour première note l'un ou l'autre de ses degrés, et qui était renfermée dans l'octave de cette note. Ainsi, la gamme du premier ton était : *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *ut*, *ré*, sans dièse ni bémol. Mais toute relation directe ou indirecte du triton *fa-si* étant considérée alors comme une horreur musicale, s'il y avait dans un chant de ce ton un passage semblable : *ré*, *fa*, *s l*, *la*, *si*, *la*, on faisait le *si* bémol, afin d'éviter cette relation avec *fa* entendu précédemment; dans tout autre cas le *si* était bécarre, et jamais il n'y avait d'*ut* dièse, parce qu'il n'y avait pas de note sensible. La gamme du troisième ton était : *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *ut*, *ré*, *mi*. Si dans un chant de ce ton il y avait un passage semblable à celui-ci : *si*, *sol*, *fa*, *mi*, on faisait le *fa* dièse pour éviter le triton avec le *si* précédent; mais s'il n'y avait pas de relation de ce genre, le dièse n'apparaissait pas. La gamme du cinquième ton était : *fa*, *sol*, *la*, *si*, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*. Si, dans un chant de ce ton il y avait un trait de ce genre : *fa*, *la*, *si*, *ut*, on faisait le *si* bémol, pour éviter la relation détestée avec *fa*; mais lorsque cette relation n'existait pas, on chantait le *si* selon sa nature. Il en était de même des autres gammes.

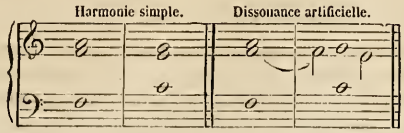
Ainsi qu'on le voit, les demi-tons occupaient des positions différentes dans toutes les gammes de cette tonalité; tonalité sans tendances, sans attraction, sans modulation et sans cadences. Par cela même qu'elle excluait le rapport des deux notes de demi-tons ascendant et descendant, elle ne pouvait avoir d'accord dissonant naturel, et son harmonie était purement consonnante. Qu'on examine l'immense quantité de musique écrite alors que cette tonalité était la seule qu'on connût, on n'y trouvera en effet que deux accords, l'un composé de tierce et quinte, l'autre de tierce et sixte. Pour y introduire quelque variété, les compositeurs étaient obligés de faire usage de dissonances

(1) Œuvres de Descartes, publiées par Victor Cousin. T. VI, page 186.

(2) *Tentamen novæ theoriæ musicæ ex certissimis harmoniæ principiis dilucide expositæ*. Pétersbourg, 1739, in-4°.

(3) *Ueber die Natur der Musik* (sur la nature de la musique), Plauen, 1834, in-4°.

artificielles par la prolongation d'une note de l'accord précédent, comme dans cet exemple :



Mais cet artifice, entièrement facultatif, ne changeait rien à la nature de la tonalité. C'est à cette tonalité sans mouvement que s'applique la théorie des intervalles conçue par les géomètres.

Tout fut changé par l'introduction dans la musique de l'harmonie dissonante naturelle qu'on a vue tout à l'heure; car les conditions nécessaires de cette harmonie sont que la quatrième note de la gamme forme avec la cinquième une dissonance d'une seconde majeure ou d'une septième mineure, et que la septième note soit en relation de tierce majeure avec la cinquième, d'où résulte, par l'effet du triton ou quarte majeure du quatrième degré avec le septième, une forte attraction descendante de la quatrième note vers la troisième, et une autre non moins puissante de la septième ascendante vers la huitième. Ces conditions ne peuvent se trouver que dans une gamme formée sur le modèle de celle qui commence par *ut*, c'est-à-dire ayant deux tons égaux de la première note à la troisième, un demi-ton mineur de la troisième à la quatrième, trois tons de la quatrième à la septième, et un demi-ton mineur de la septième à la huitième. Au lieu de toutes les gammes de l'ancienne tonalité, où les demi-tons occupent des places différentes, il fallut donc former les gammes de tous les tons sur un seul modèle, afin qu'il y eût toujours deux tons de la première note à la troisième, un demi-ton mineur de la troisième à la quatrième, trois tons de la quatrième à la septième, et un demi-ton mineur de celle-ci à la huitième. Pour cela, il fallut introduire dans l'art de nouveaux sons. Ainsi, la gamme commençant par *ré* ne put avoir deux tons de la première note à la troisième qu'au moyen d'un son intermédiaire entre *fa* et *sol*, qu'on a nommé *fa* dièse; et de même il ne put y avoir trois tons entre la quatrième note et la septième que par un son intermédiaire entre *ut* et *ré*, qu'on appela *ut* dièse. Par cette combinaison, il se trouva que de *fa* dièse à *sol* et d'*ut* dièse à *ré* il y avait deux demi-tons mineurs. Si l'on veut commencer la gamme par *fa*, on trouve deux tons de la première note à la troisième; mais pour qu'il n'y ait qu'un demi-ton mineur entre cette troisième note et la quatrième, il faut un son intermédiaire entre *la* et *si*, qu'on appelle *si* bémol. De ce nouveau son à la septième note, il y a trois tons, et de celle-ci à la huitième, il y a un demi-ton mineur. Constituées de cette manière, ces gammes ont les conditions voulues pour la formation de l'harmonie dissonante naturelle.

Telle est la transformation radicale qui s'est opérée dans la tonalité par la découverte harmonique de Monteverde, et de toute la musique par la tonalité. Je dis de toute la musique, car opérant de la même manière sur toutes les gammes, puis prenant pour notes initiales de nouvelles gammes les nouveaux sons, on eut dans l'intervalle de l'octave vingt-deux sons, dont huit primitifs, sept ascendants et sept descendants. En réalité, il n'y a dans la musique ni *fa* dièse, ni *si* bémol, ni toute autre note de ce genre : il n'y a que des sons différents d'intonation qui servent à construire toutes les gammes possibles et leurs deux modes. On n'appelle ces sons *fa* dièse, *ut* dièse, *si* bémol, *mi* bémol, etc., que parce que *fa*, *ut*, *si*, *mi*, etc., disparaissant de la gamme où ces sons s'introduisent, ils remplacent ces notes et s'associent à leur nom.

Les conséquences de l'harmonie nouvelle et de la tonalité qu'elle avait créée furent l'introduction de l'accent dramatique et passionné dans la musique, la modulation par la propriété que possède l'harmonie dissonante naturelle d'être le point de transition entre deux tons différents, et enfin la cadence par la nécessité de la résolution de cette harmonie attractive, d'où s'ensuivit la création du rhythme phraséologique. Par l'accent expressif et par le rhythme, les formes de la mélodie ne furent pas moins modifiées que le caractère de l'harmonie et la tonalité; en un mot, un art tout nouveau et tout différent de l'ancien succéda à celui-ci.

Les éléments de l'art étant différents de ce qu'ils étaient précédemment, il est de toute évidence que leurs rapports avaient cessé d'être identiques. De là vient que les proportions des intervalles des sons furent changées. Il fallait, en effet, que les demi-tons fussent mineurs puisqu'ils étaient attractifs; or, ils ne peuvent être mineurs sans que les tons soient égaux. On peut d'ailleurs démontrer l'égalité des tons par la nouvelle tonalité; et, par l'égalité des tons, on prouve la qualité mineure des demi-tons. En effet, je suppose que par la transition de l'accord dissonant naturel, on passe du ton d'*ut* dans celui de *ré* : suivant les mathématiciens, il faudrait alors que le ton de *ré* à *mi* fût augmenté, par cela même qu'il deviendrait le premier ton de la nouvelle gamme; car ce serait, suivant cette doctrine, le ton de *mi* à *fa* dièse qui devrait être mineur; mais c'est ce qui n'a pas lieu; car toutes les expériences que j'ai faites, soit seul avec des instruments de précision, soit avec les professeurs du Conservatoire de Bruxelles, et les artistes que j'ai consultés, notamment M. de Bériot, dont une des plus grandes qualités est une admirable justesse sur le violon; tout, dis-je, m'a démontré que le violoniste place exactement son doigt à la même place sur la seconde corde pour le *mi*, soit que ce *mi* soit la troisième note de la gamme d'*ut*, soit qu'il soit la seconde de la gamme de *ré*. Donc les tons sont tous égaux dans la tonalité moderne; or, si les tons sont égaux, les demi-tons sont mineurs, car l'une de ces choses est la conséquence nécessaire de l'autre; donc il est démontré, contre les mathématiciens qui ont écrit sur la théorie de la musique, et surtout contre M. Delezenne, que les dièses sont l'expression des demi-tons ascendants, et par cela même les signes sont plus élevés que les bémols correspondants, qui sont les signes des demi-tons descendants.

Si mes lecteurs m'ont accordé toute leur attention, ils auront compris que je viens de révéler de grands mystères inconnus jusqu'à l'époque actuelle. C'est l'histoire véritable de la musique ignorée, incomprise par tous ses historiens; c'est aussi la solution définitive de difficultés devant lesquelles ont échoué le génie et le savoir des plus grands hommes, tels que Descartes, Leibnitz, Newton, d'Alembert, Euler et Lagrange. Celui-ci, que la théorie et l'histoire de la musique avaient occupé pendant plusieurs années, s'exprimait ainsi peu de temps avant sa mort :

« Il y a vraisemblablement quelque chose d'inconnu dans cet art.
» Je me suis beaucoup occupé de cela; mais l'élément me manque.
» Nous croyons tout expliquer avec nos proportions numériques et le
» tempérament; cependant les dénégations de certains musiciens
» pourraient bien n'être pas si mal fondées qu'on le croit, et peut-être
» Rameau s'est-il fourvoyé. »

Ce quelque chose d'inconnu dont parlait Lagrange, c'est l'attraction des sons qui a enfanté la tonalité moderne; c'est ce fait métaphysique basé sur le sentiment humain, qui devait toujours échapper au calcul et qu'une étude profonde de l'art dans sa véritable sources a pu seul faire découvrir.

Dans un prochain article, je ferai voir comment s'écroule tout le système de M. Delezenne en présence de l'égalité des tons et des demi-tons mineurs. Puis, je pénétrerai plus avant dans le domaine réel de la musique moderne, et je ferai connaître la loi fondamentale de toutes ses formes possibles.

FÉTIS père.

LE PROPHÈTE,

DE MEYERBEER.

ÉTUDE ANALYTIQUE DE LA PARTITION.

(CINQUIÈME ARTICLE.) (1).

Après le départ des anabaptistes, Jean respire plus à l'aise. La présence de ces hommes l'empêchait d'être heureux. *C'est demain*, s'écrie-t-il avec joie, *c'est demain mon mariage. O riant avenir!* Mais soudain, comme si la réalité avait hâte de démentir les promesses de l'illusion, un bruit inquiétant vient troubler dans sa rêverie le pauvre amant de Berthe. Sur la dernière note du récitatif simple, l'orchestre attaque subitement, dans le ton de *si* bémol, ce *tempo di marcia moderato*, dont le thème est donné *pianissimo* par les instruments à corde et par les clarinettes, pendant que les bassons exécutent un accompagnement en triolets et en rhythmes croisés de l'effet le plus piquant. (Voyez page 139.)

Quel bruit retentit à cette heure?
N'entends-je pas
Le galop des coursiers, les armes des soldats?

Comme dans le beau passage du livre de Job (2), comme dans les vers si connus de l'Iliade (3), et dans ce vers plus connu encore et toujours cité de Virgile :

Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum.

C'est bien effectivement le galop des coursiers que l'on entend ici. Cette imitation, ingénieusement obtenue au moyen des triolets et de l'arrangement original des deux parties de bassons, est d'autant plus heureuse qu'elle est parfaitement à sa place. Jomelli, dans son opéra l'*Olimpiade*, n'a pas aussi bien rencontré, et des critiques l'ont blâmé d'avoir basé la première partie de l'air *Quel destrier che all' albergo vicino* (act. I, scène III) sur une imitation de ce genre à propos d'une simple comparaison qui n'était point l'objet principal du morceau. Loin de commettre un pareil contre-sens, Meyerbeer est resté fidèle à la vérité de l'expression. Ce n'est pas seulement le texte, c'est le fond même de la situation qui l'obligeait à faire ici de la musique imitative. Tout l'intérêt du moment est concentré sur le bruit auquel Jean de Leyde prête l'oreille : or, comme ce bruit est une réalité dans la pièce, qu'il annonce un incident nouveau, et que, par cette raison, il ne sollicite pas moins l'attention du spectateur que celle du personnage qui est en scène, le musicien devait nécessairement en tenir compte et en offrir une reproduction aussi exacte que possible. D'ailleurs il eût été ridicule de faire dire à Jean qu'il entend le galop des coursiers, et de ne rien faire entendre du tout; à moins que pour plaire aux détracteurs de la musique imitative, qui contestent à l'art des sons le pouvoir de rendre ces effets rhythmiques, que la poésie exprime si bien, on eût trouvé plus convenable de faire trépigner à ce moment quelques chevaux de Franconi dans les coulisses. Mais laissons de côté l'opinion chagrine de ces aristarques. Pour un malheureux chant de caille et de coucou qui répugne à leur goût délicat, ils seraient capables de déclarer absurde toute la *symphonie pastorale!*

Berthe, fuyant les soldats qui la poursuivent, se précipite pâle et tremblante dans la demeure de Jean. Une marche harmonique, qui procède par demi-tons et peint toutes les angoisses de la terreur, monte graduellement sous le chant à mesure que la jeune fille implore le secours de celui qu'elle aime, et dit d'une voix entrecoupée: *Des fureurs d'un tyran sauve-moi! Comment fuir ses regards?* Jean, non moins troublé qu'elle, lui désigne un endroit où elle pourra trouver un refuge; puis il va regarder au dehors si personne ne vient. Pendant ce temps Berthe chante une phrase dont la mélodie est fort touchante, mais dont l'accent vif, tendre et passionné n'est peut-être pas tout à fait celui qu'exigeait le sens des vers :

Ah! d'effroi je tremble encore;
Au trépas viens m'arracher,
Dieu puissant, toi que j'implore,
A leurs yeux viens me cacher.

Comme une pareille anomalie s'éloigne des habitudes de Meyerbeer, on en est d'autant plus surpris. Aussi, n'est-il pas inutile de rappeler au public que les vers précédents, qui se trouvent aujourd'hui dans la partition, sont le résultat d'un changement fait après coup par Scribe, et que, dans l'origine, ceux qui avaient inspiré le maestro étaient les suivants :

Il faut donc, quand je t'adore,
Et me plaindre et me cacher!
Le trépas, quand je t'implore,
Pourra seul m'en détacher!

On voit par là le danger des variations tardives dans les œuvres dramatiques dont la musique est faite et ne peut être retouchée. Mais continuons notre analyse.

L'arrivée d'Oberthal peu après celle de Berthe amène une situation des plus pathétiques. Des deux femmes que le farouche seigneur emmenait avec lui captives au château de Harlem, l'une a trompé sa vigilance et s'est réfugiée dans la demeure du tavernier. Où est-elle? Il faut qu'on la lui rende. Au désespoir de livrer sa fiancée à un ennemi, à un rival, Jean, pour mieux résister, se contraint, réprime sa fureur, mais n'obéit pas. Si tu ne réponds à l'instant, lui crie Oberthal avec rage, ta mère périra sous tes yeux. Aussitôt Jean se trouble, pâlit, mais il hésite encore! Un affreux combat se livre dans son cœur. Alors, sur un signe d'Oberthal, Fidès est amenée par les soldats, qui lèvent sur sa tête leurs haches menaçantes. A cette vue, à la vue de sa mère, qui tombe à genoux et tend vers lui des bras suppliants, Jean sort de la cruelle alternative où il était plongé, et, courant arracher Berthe de son secret asile, la livre aux mains des soldats en poussant un cri de fureur. Après ce trait d'héroïsme filial, obéissant encore à la voix de l'amour, il va pour s'élancer sur la trace des hommes qui emportent sa maîtresse évanouie; mais, apercevant sa mère, il s'arrête, et mesurant l'étendue de son infortune, s'affaisse sur lui-même, ivre de douleur. Fidès s'approche tout doucement de son fils, comme si elle redoutait l'effet que causera sa présence. Elle ne peut faire entendre d'abord que des exclamations entrecoupées. *Ah! mon fils*, dit-elle. Puis, comme brisée par l'émotion, elle s'arrête. Complétant sa pensée, les violoncelles (*con sordini*) soupirent un fragment mélodique que les flûtes répètent avec douceur. Alors, Fidès ajoute : *Sois béni!* Ces deux exclamations ainsi espacées et jetées avec une grande vérité d'expression, sur deux intervalles de tierce et de septième diminuées, ont un accent qui ne peut se décrire, tant il renferme de nuances délicates. (Voy. pag. 156.) Il y a tout à la fois dans cet accent de la reconnaissance, de l'admiration, de la tendresse et de la crainte. De la crainte, ai-je dit, car Fidès semble comprendre qu'elle a été la cause d'un trop grand sacrifice; elle sent qu'un tel dévouement passe les bornes; qu'elle a trop exigé peut-être, et que pour conserver le peu de jours qui lui restait à vivre, elle a laissé enlever à son fils ce qui, pour lui, était la vie même; mais avec ce sentiment de crainte, c'est en même temps un secret sentiment d'orgueil; c'est la joie de la mère l'emportant sur l'amante et découvrant qu'elle occupe toujours la première place dans un cœur où elle souhaiterait peut-être de régner sans partage. Que de choses dans ce sanglot si admirablement modulé par Meyerbeer! Une telle inspiration ne pouvait demeurer inféconde. Le délicieux *arioso* de Fidès semble en être émané! Déduites logiquement l'une de l'autre, vivifiées par les rayons chaleureux d'une sensibilité qui ne tarit pas; enchaînées de telle sorte qu'elles graduent l'intérêt, et font de chaque note jaillir l'émotion, toutes les pensées mélodiques de ce divin concert de l'amour maternel appartiennent à un ordre de beautés supérieures et que l'on peut, à bon droit, qualifier de sublimes, en rappelant ce mot si profond de Longin : « Le sublime est le son que rend une grande âme. » Par les

(1) Voir les numéros 5, 6, 7 et 9.
(2) *Job*. chap. XXXIX, v. 19-25.
(3) *Hom. Iliade*, lib. VI.

qualités de son organe pénétrant, par la plénitude de ses belles cordes graves et l'éclat de ses registres élevés, par la pureté et la noblesse de sa déclamation, autant que par l'harmonie de ses gestes et de ses poses, Mme Viardot imprime à l'exécution de ce morceau un cachet de simplicité solennelle qui a tous les caractères de la beauté antique. Comment analyser l'*arioso* de Fidès? Chacune de ses notes, chacun de ses accords est un mot pris de la langue du cœur. Pendant que la voix chante, l'accompagnement, retenu dans les limites d'une douce sonorité, parle, gémit, soupire, et de tout cela résulte un adorable poëme de tendresse et d'amour. Jean, voulant calmer l'agitation de sa mère, lui fait signe qu'il est calme lui-même, et l'invite par ses gestes à se retirer pour prendre du repos. Après un moment d'hésitation, Fidès acquiesce au désir de son fils; mais à peine a-t-elle quitté la scène, que Jean, cessant de feindre, exhale la fureur dont il est animé. Soudain retentit au dehors la première phrase de la psalmodie des anabaptistes. Ce motif reparaît ici, comme il a reparu à la fin de l'acte précédent, pour répondre à une pensée de haine et de vengeance. Ayant rappelé les trois hommes noirs, et les ayant fait rentrer dans la taverne, Jean, par quelques paroles brusques, saccadées, leur explique qu'il accepte leurs offres et qu'il est prêt à les suivre à cette condition, toutefois, qu'on lui fournira les moyens d'immoler Oberthal. *Ce soir même*, lui répondent-ils, *tu seras satisfait.* Nous ferons remarquer dans le récitatif de ce dialogue la figure rhythmique expressément employée pour accompagner les réponses des anabaptistes. — Mais voici le moment de parler du magnifique quatuor qui termine le second acte, et dans lequel Zacharie, Mathisen et Jonas s'efforcent d'éveiller l'ambition de leur victime pour l'intéresser davantage à la cause de l'anabaptisme. Ce morceau, qui est d'une très-belle facture, produit un immense effet Il commence par un *allegro moderato*, dont la partie instrumentale est fortement intriguée, grâce à des imitations de différente espèce qui s'enchevêtrent avec beaucoup d'art. Ces imitations, ou plutôt ces arguments mélodiques composent une sorte de dialectique pressante, serrée, qui doit avoir pour résultat de faire naître la persuasion dans l'esprit de Jean. La figure en notes détachées qui termine la période principale porte l'accent vrai de l'affirmation. (Voy. p. 166.) Cela est piquant et bien trouvé. En général, la manière dont le langage des anabaptistes est musicalement exprimé dans le quatuor, ainsi que dans le morceau d'ensemble du premier acte, est pleine de vérité et tout-à-fait caractéristique. Choisissant une idée non moins originale par le rhythme que par la mélodie, Meyerbeer l'a développée au moyen des artifices du contrepoint, et en opérant de la sorte, a su en tirer des espèces de formules parfaitement appropriées aux différentes harangues et accompagnant la partie vocale avec cette obstination, cette opiniâtreté, qui forment les traits distinctifs de la rhétorique fallacieuse des trois prêcheurs. Admirable docilité de la muse aux volontés du génie! L'illustre auteur du *Prophète*, qui rend si bien les élans spontanés de l'âme, n'excelle pas moins à traduire les actes réfléchis de la pensée.

Le dessin compliqué d'orchestre employé comme ritournelle initiale du quatuor, est suivi d'une phrase lente et solennelle, dite par Zacharie, et qui est en quelque sorte la proposition du discours que les trois hommes noirs vont tenir à Jean. Développant cette proposition, l'orchestre reprend ses imitations, qu'il poursuit avec volubilité et qu'il amène en modulant sur toutes sortes de degrés, de manière à varier ses inflexions ainsi qu'un orateur qui s'échauffe en parlant. Pendant ce temps, Jonas et Mathisen ont révélé à Jean de Leyde ses hautes destinées, lui apprenant qu'il va être investi de la qualité de roi-prophète. Un ensemble attaqué par eux et Zacharie à demi-voix, d'un ton saccadé, passe bientôt de cette nuance à celle de *fortissimo*, quand la malheureuse dupe des trois fourbes, entraînée par leur éloquence, se pénètre lui-même de l'importance de sa mission et répète avec enthousiasme: *Oui, j'irai sous ta sainte bannière!* — Les forces combinées du rhythme, de l'harmonie et de l'instrumentation soutenant ici un chant vigoureux et d'une franche mélodie, cette première partie du quatuor en retire une puissance d'expression et de sonorité vraiment extraordinaire. Mais ce qui contribue surtout à produire cette formidable sonorité, c'est la belle ordonnance de l'ensemble vocal, l'habile disposition des voix. En ceci Meyerbeer montre encore toute sa supériorité. La seconde partie du morceau contient des éléments pathétiques que l'autre n'avait pas. Jean, sur cette déclaration de Zacharie qu'en sa qualité de roi-prophète il doit briser avec les affections terrestres et partir sans revoir sa mère, tombe dans une affreuse perplexité. Il s'approche avec regret de la porte de la chambre où dort Fidès, et entend celle qui lui a donné le jour implorer pour lui en rêve la bénédiction du Très-Haut. L'orchestre exprime cette situation attendrissante en rappelant les premières mesures de l'*Arioso* de Fidès. *Ah! mon fils, sois béni!* ainsi que la phrase mélodique qui suit immédiatement ces touchantes paroles et dont le cor anglais répète ici le chant. Cette manière de doubler l'émotion présente du spectateur par le souvenir d'une émotion passée et de faire revivre la mémoire d'une circonstance qui se lie à l'intérêt du moment, est l'un des procédés employés avec le plus de succès pour compléter l'illusion dramatique aussi bien dans la peinture des caractères que dans celle des situations. Antérieurement à Meyerbeer, de grands maîtres en avaient fait usage; mais je ne crois pas qu'ils en aient jamais tiré un meilleur parti que l'auteur du *Prophète*.

Jean, saisi de remords, refuse de suivre les anabaptistes. Ceux-ci, désespérés de sa résistance, s'approchent de lui, et tour à tour lui glissent à l'oreille, d'une voix étouffée et en appuyant sur chaque syllabe: *et la vengeance... et l'espérance... de voir tomber nos oppresseurs!*

Cette phrase de récitatif amène la reprise de l'ensemble sur un thème nouveau dans le ton de *ré* majeur. Ce thème pompeux et brillant respire une sorte d'exaltation mystérieuse qui produit son effet sur Jean de Leyde, car il se décide à partir et ne demande plus qu'un instant pour embrasser sa mère. La période en *fa dièse* dite par lui à cet endroit sur un *tremolo* des instruments à cordes, a une suavité très-pénétrante; c'est un adieu suprême de l'infortuné à l'innocence de sa vie première, à tout ce qu'il a le plus aimé; c'est le dernier soupir d'une âme chaste et virginale qui vient d'être immolée aux mauvaises passions. Après de nouvelles hésitations, de nouveaux combats, Jean se décide à suivre les anabaptistes, et l'ensemble des voix, ainsi que l'orchestre, ayant abouti à une cadence parfaite, on peut croire le morceau terminé. Il n'en est rien cependant, car les contrebasses prolongent la tonique *ré*, et les timbales font entendre de légers coups sur la tonique et la dominante; laissant des intervalles de silence remplis par des accords plaintifs d'instruments à vent. (Voy. p. 204.) Ces battements de timbales, mêlés à des sons douloureux, peignent admirablement l'angoisse et l'indécision de la victime que l'on entraîne. Les timbales ne donnant plus que la tonique dans leurs coups précipités, on voit accourir le fils de la malheureuse Fidès, qui rentre dans la taverne et va jusqu'à la chambre où repose sa mère. Là il s'arrête; puis avec l'expression de la plus vive douleur, il dit d'une voix étouffée, sur un nouveau *tremolo* des instruments à cordes: *Non, non, si je t'embrassais, je ne partirais plus!* Faisant signe aux anabaptistes que sa résolution est désormais inébranlable, il s'écrie avec eux: *partons!* et la cadence finale du quatuor s'opère ainsi par un *fortissimo* plein d'éclat.

On se rappelle que le premier acte du *Prophète* s'enchaîne immédiatement avec le second; il n'en est pas de même du second acte avec le troisième, et l'intervalle qui les sépare est rempli par l'exécution d'un morceau de musique instrumentale fort intéressant malgré son titre modeste d'entr'acte. Comme l'entr'acte est à l'une des parties du drame ce que l'ouverture est au drame tout entier, il doit préparer l'auditeur à recevoir l'impression de ce qui va suivre. Celui du *Prophète* nous annonce que des scènes féroces et tumultueuses vont occuper notre attention. L'approche de la foule sanguinaire qui dès le lever du rideau envahira le théâtre, y est clairement indiquée par

une phrase en *ut* mineur donnée en mouvement de marche; puis, par des appels de trompette accompagnés de tambour; puis enfin, par le thème rude et farouche qui caractérise les tendances cruelles et brutales de l'anabaptisme guerrier, et qu'en raison de cette signification importante, le célèbre maestro avait développé avec un soin extrême dans la belle ouverture de son opéra. Ici, comme dans cette ouverture, l'exposition du thème est confiée aux timbales, et ces dernières, par la nuance de sonorité qui leur est propre, relèvent bien la couleur étrange et sauvage du motif. Puisque nous parlons des timbales, nous signalerons le rôle important que Meyerbeer leur fait jouer dans ses ouvrages. Il est l'un des compositeurs qui ont le mieux compris l'excellent parti qu'on en peut tirer au point de vue de l'expression dramatique. Dans le *Prophète*, comme dans *Robert*, il leur a assigné une véritable partie de chant. Il est fâcheux que le mécanisme de cet instrument n'ait pas encore atteint toute la perfection désirable, et que les efforts tentés jusqu'à ce jour pour l'améliorer soient demeurés impuissants: les uns, parce qu'ils ne produisaient pas les résultats voulus; les autres, parce qu'ils échouaient contre la routine ou la malveillance. Les timbales-Sax, qui ont un son plus net et plus appréciable que les anciennes timbales, auraient certainement fait merveilles dans le *Prophète*. Malheureusement, M. Poussard (le timbalier de l'Opéra), qui emploie depuis nombre d'années des timbales de l'ancien système, et qui y tient comme on tient à un vieux meuble dont on s'est beaucoup servi, n'a pas voulu les adopter. Cet artiste semble avoir fait cause commune avec les esprits stationnaires qui mettent les barrières d'une résistance calculée à l'entrée des voies nouvelles, pour que personne n'ait la gloire d'aller plus loin qu'eux.

Le chœur des anabaptistes qui ouvre le troisième acte est d'une puissante originalité. Il a toute la furie d'un chant de carnage, et peint bien les transports d'une tourbe fanatique prête à égorger ses victimes. On dirait d'une de ces danses armées comme en exécutaient naguère les Hongrois après la victoire, et comme en possédaient encore au moyen-âge la plupart des descendants des nations auxquels les anciens appliquaient le nom de *barbares*. Ces danses armées ne ressemblaient pas aux danses guerrières de la Grèce antique, qui étaient sages et réglées dans leurs mouvements, mais elles avaient l'allure furibonde et désordonnée que comportaient les mœurs rudes des peuples qui en faisaient usage. Scribe et Meyerbeer ont parfaitement compris le caractère de ces hymnes dansés et chantés après le combat autour des malheureux prisonniers qui attendent la mort.

Du sang! du sang! que Judas succombe!

Pour l'âpre énergie des accents, le chœur des anabaptistes, qui pourrait se nommer aussi le *chœur des haches*, n'est pas sans analogie avec la *danse de l'épée* des Bretons du VIe siècle, où, suivant un antique poëme, dont Hersart de la Villemarqué nous a donné une traduction en prose, les guerriers, fiers de leurs victoires, s'écriaient en dansant:

Et danse et chant! chant et bataille! et danse et chant!
Danse du glaive en cercle; danse du glaive!
Chant du glaive bleu qui aime le meurtre; chant du glaive bleu!
Bataille où le glaive sauvage est roi; bataille du glaive sauvage!
— O feu! ô feu! ô acier! ô acier! ô feu! ô feu! ô acier et feu!

Par une conséquence naturelle de son extrême originalité, la composition de Meyerbeer renferme, dans la partie qui est en *si* mineur, des difficultés de rhythme et d'intonation que les chanteurs ont beaucoup de peine à vaincre. Les chœurs de l'Opéra ont fait des progrès, il est juste de l'avouer, mais cette tâche épineuse trahit leurs efforts. Pour nous, musiciens, l'illusion est complète, et c'est bien à un massacre que nous assistons. Toutefois, grâce au tourbillon de sonorité qui enveloppe l'oreille, on ne s'aperçoit pas trop des notes tuées ou blessées, des traits meurtris ou défigurés qui tombent sur le champ de bataille. Quelques centaines de représentations étant acquises au *Prophète*, les chœurs auront le temps de s'aguerrir, et peut-être les entendrons-nous un jour exécuter ce passage difficile *sans peur et sans reproche*, suivant la devise des preux chevaliers, qui est en même temps celle des bons chanteurs.

Mathisen ordonne à ses soldats de laisser la vie aux prisonniers. Ce sont de riches et hauts personnages qui peuvent payer rançon. Les soldats obéissent. Survient Zacharie à la tête d'un nouveau groupe de combattants. Les couplets qu'il chante pour célébrer la victoire de son parti sont écrits dans le ton brillant de *mi* majeur, et, par leur facture, rappellent la manière large et grandiose de Haendel; ils ont cette belle couleur biblique qu'affectionnait l'auteur du *Messie*, et dont l'auteur du *Prophète* n'a pas moins le secret. Cela est vigoureux et martial, limpide et sonore. (V. la part., p. 232.) Observons aux mots: *Comme le sable dispersés*, l'heureux contraste qui résulte du changement de mouvement et de l'attaque soudaine des accords donnés *fortissimo* par l'orchestre, le tout succédant à un passage où les sons, en se perdant et en s'isolant peu à peu, ont exprimé la pantomime ironique de Zacharie, qui semblait chercher autour de lui les ennemis dispersés et anéantis. Le même effet est reproduit plus loin par le chœur, dont les voix, en accompagnant la partie principale, placent çà et là quelques interrogations sur les accords isolés ou de petits groupes de notes, disant, à peu près comme l'a fait tout à l'heure Zacharie: *Où sont-ils?... Dispersés tous!* C'est sur ce mot *tous* qu'éclate bientôt un brusque *tutti* qui termine le morceau.

Le récitatif suivant, dans lequel les deux chefs anabaptistes, par les accents d'une gaîté rude et farouche, manifestent leur joie de l'arrivée au camp des pourvoyeurs qui apportent des vivres, prépare bien le chœur des soldats et des fermières, ainsi que le ravissant ballet dont nous dirons les merveilles dans notre prochain article.

Georges KASTNER.

CORRESPONDANCE.

Le Prophète à Vienne.

28 février.

Le succès du chef-d'œuvre a été tel que tous les augures le présagaient. Deux répétitions générales, exécutées avec costumes et décors, avaient fait une telle impression sur l'assemblée d'élite qui y assistait, que déjà toutes les loges et stalles d'orchestre et de parterre étaient retenues pour les dix premières représentations.

Le 27 février, avant midi, toutes les avenues du Karnthnerthor (porte de Carinthie) étaient remplies de monde, et à deux heures il fallait prendre des mesures pour éviter des malheurs. Des grenadiers arrivèrent au pas de charge pour diviser la foule et pour dégager les abords du théâtre. A cinq heures et demie le parterre était tellement rempli, que pour le rendre accessible, les directeurs furent obligés de faire descendre les spectateurs par des échelles, d'une loge de premier rang. On voyait l'élite de la société de Vienne dans les loges; il y avait même beaucoup de monde dans les couloirs derrière les loges. L'Empereur et les membres de sa famille assistaient à la représentation dans la loge de la cour. Meyerbeer dirigeait lui-même l'orchestre.

Le premier acte n'obtint que des applaudissements modérés; mais le public devint plus ardent et plus enthousiaste à mesure qu'il pénétrait la pensée du grand compositeur. Dès le troisième acte, il était évident que la partie était complétement gagnée. Le quatrième acte couronna le succès, qui est immense. Accueilli par de grands applaudissements à son apparition à l'orchestre, l'illustre compositeur a été rappelé à la fin de chaque acte. Après l'exécution de son nouveau chef-d'œuvre, Meyerbeer a été obligé de reparaître cinq ou six fois. Il a toujours paru accompagné de Mme Lagrange (qui avait rempli le rôle de Fidès) et du ténor Ander (qui avait joué le Prophète); enfin, pendant que la salle entière retentissait d'applaudissements, la Gloire, représentée par une actrice, est venue près du célèbre maestro, tenant d'une main une couronne d'or et de l'autre une lyre

Le public s'est associé avec enthousiasme à cette heureuse idée de l'administration. Au moment surtout où la couronne fut posée par Fidès et par le Prophète sur la tête du grand compositeur, le public éclata en transports et en applaudissements frénétiques. A cette ovation s'associaient l'Empereur, les archiducs et l'archiduchesse Hildegarde. Les ministres, les ambassadeurs, l'aristocratie, la finance, en un mot l'élite de la haute société de Vienne assistait à ce beau spectacle.

La Société d'artistes nommée la *Concordia*, de notre capitale, a fait frapper en l'honneur de Meyerbeer une médaille portant d'un côté le buste de l'illustre compositeur, de l'autre côté une couronne de lauriers renfermant les em-

blèmes suivants : un globe, une lyre, une harpe, une palette, un ciseau et un triangle.

La Société a fait remettre, par une députation, à Meyerbeer, une épreuve en or de cette médaille, qui a été gravée par M. Radnizky, premier graveur de la monnaie impériale d'Autriche.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, le *Prophète*.

*** Vendredi dernier, le *Prophète* avait encore fait salle comble, et une recette de près de 10,000 fr. La vogue du chef-d'œuvre est toujours la même, et augmenterait, s'il était possible, par la certitude que Mme Viardot nous quitte à la fin du mois pour se rendre à Berlin. La grande cantatrice est plus sublime que jamais dans le rôle de Fidès. Roger joue et chante admirablement celui de Jean de Leyde. On ne saurait trop engager Mme Jullienne, qui a hérité du rôle de Berthe, à modérer les éclats de sa voix.

*** La reprise des *Huguenots* n'a pu avoir lieu cette semaine : elle est toujours annoncée comme devant se faire prochainement.

*** Une représentation au bénéfice de Barroilhet sera donnée jeudi prochain. L'éminent artiste, dont nous avons annoncé le réengagement, fera sa rentrée en chantant deux actes de *Charles VI*, deux actes de la *Favorite*, et des fragments du *Barbier de Séville* avec Mme Viardot. Fanny Cerrito et Saint-Léon paraîtront dans la *Vivandière*, et Mlle Rachel jouera des fragments d'*Athalie*. La fête sera donc complète et réunira tous les éléments d'attraction.

*** Après un long et brillant service, Mme Ugalde ayant éprouvé quelque fatigue, le rôle de Nérilha dans la *Fée aux Roses* a été confié vendredi pour la première fois à Mlle Lefebvre, qui avait déjà fait ses preuves dans plusieurs rôles importants. Cependant il était difficile de prévoir qu'elle réussirait aussi bien dans sa nouvelle tentative. Mlle Lefebvre n'a rien laissé à désirer de ce qu'une voix charmante et une étude assidue peuvent fournir de ressources. Elle s'est tirée avec un plein succès des parties les plus périlleuses du rôle. Au troisième acte, elle a mérité des bravos unanimes et les honneurs du *bis* dans le délicieux morceau : *Au temps de la jeunesse, on comprend la tendresse, etc.* La vogue non interrompue de la *Fée aux Roses* se continuera donc au profit du public et de la direction.

*** Aujourd'hui dimanche, on donnera l'*Eclair*. A la dernière représentation de ce chef-d'œuvre, Boulo, dans le rôle de Lionel, a chanté de façon à émouvoir et à charmer toute la salle. Les progrès de ce jeune artiste sont bons à constater.

*** La *Fée aux Roses* est en répétition à Lyon, et c'est Mlle Lavoye qui doit remplir le rôle principal. On répète également cet ouvrage à Lille et à Reims.

*** Une représentation du *Val d'Andorre* a été donnée le 27 février, au théâtre français de Londres, sur la demande expresse de la reine, qui voulait voir cet admirable ouvrage.

*** Le théâtre de Sa Majesté à Londres ouvrira mardi prochain par la *Médée*, de Mayer, que chanteront Mmes Parodi, Giuliani, MM. Calzolari, Michelli et Belletti.

*** Le défaut d'espace ne nous permet pas de rendre compte avec détail du 3e et du 4e concert de Mme Sontag. Dans l'un, on a entendu avec grand plaisir un solo de violoncelle habilement exécuté par M. Séligmann. Dans l'autre, on a distingué le *Monastère* et le *Cor* de M. E. Boulanger, deux mélodies dont le texte poétique est dû à la plume féconde de M. Lonlay. Mme Sontag, s'est maintenue à cette hauteur de talent qu'elle seule peut atteindre. Toujours même fraîcheur de voix, même richesse de vocalise, même perfection et partant toujours même succès et mêmes éloges. Telle cause, telles effets.

*** Décidément Jenny Lind est engagée pour une année en Amérique. Elle partira au mois d'août prochain.

*** Mlle Ida Bertrand a fait sa réapparition à Paris, dans le troisième concert de Mme Sontag, et elle y a obtenu le plus beau succès. Son talent, que nous connaissions et que nous avons si souvent applaudi, vient de recevoir un nouveau lustre. Elle a dit son premier morceau avec chaleur et verve. Sa belle voix de contralto, sonore et sympathique, lui a valu les honneurs des bravos unanimes et du rappel. En chantant avec la célèbre Sontag, elle a voulu prouver qu'elle était digne de la seconder. Après le duo de *Sémiramide*, les deux cantatrices ont été redemandées par des acclamations, dont une bonne part revenait à Mlle Ida Bertrand, et confirmait une réputation déjà bien établie.

*** Voici le programme du concert que Mme Sontag et Thalberg donneront mardi prochain dans la salle du Conservatoire, à huit heures et demie du soir. — *Première partie.* — 1. Ouverture. — 2. *Casta Diva*, air chanté par Mme Sontag. — 3. Fantaisie sur *la Muette*, composée et exécutée par S. Thalberg. — 4. Variations de l'opéra *le Toréador*, chantées par Mme Sontag. — *Deuxième partie.*—1. Ouverture.—2. La *Zingara*, chantée par Mme Sontag. — 3. Variations-caprices sur la barcarolle de l'*Elisire d'amore*, composées et exécutées par S. Thalberg. — 4 Air de *Linda*, chanté par Mme Sontag. S'adresser pour la location, 15, rue du Faubourg-Poissonnière, entrée du Conservatoire, de 10 à 4 heures.

*** Pendant l'absence de Duprez, qui vient de partir avec la troupe composée de ses élèves pour une tournée départementale, c'est Portheaut, de l'Opéra, qui tiendra sa classe au Conservatoire.

*** Mlle Guénée a obtenu un très-brillant succès lundi dernier à une grande réunion chez le président de l'Assemblée nationale. L'habile pianiste s'y est fait entendre dans plusieurs morceaux, et chaque fois, son jeu brillant et passionné a transporté l'auditoire. Mlle Guénée est une pianiste en vogue. La foule se portera au grand et brillant concert qu'elle doit donner samedi soir, 16 de ce mois, dans les salons d'Erard, rue du Mail.

*** Ole-Bull, fondateur du théâtre de Bergen en Norwége, en avait loué toutes les places, sans songer à en réserver trois de première classe pour la police De là un vif débat, qui s'est terminé par la condamnation du célèbre virtuose. Le directeur de la police avait annoncé qu'il se présenterait et ferait valoir ses droits de vive force. Ole-Bull, offensé de ce procédé, fit sur-le-champ établir à l'une des extrémités de l'orchestre des musiciens trois places, au-dessus desquelles il fit mettre une grande table noire contenant, en caractères blancs de gigantesque dimension, ces mots : *Places de MM. de la police*, et il fixa à chaque côté de cette table un falot semblable à ceux que les gardes de nuit portent dans l'exercice de leurs fonctions. Le directeur de la police, voyant dans cette mesure une offense contre l'autorité, dont il est le chef, a fait demander Ole-Bull, et, se fondant sur une loi d'octobre 1657, il a condamné le 17 février le célèbre violoniste à trois mois d'emprisonnement. Contre cette condamnation, prononcée par une autorité publique pour offense commise envers elle-même, il n'y a, selon la législation du pays, d'autre recours que celui en grâce auprès du roi.

*** La troisième symphonie de Mme Farrenc vient d'être exécutée au Conservatoire de Genève, et le public a fait à cette œuvre le brillant accueil qui lui était dû. A l'attrait de la nouveauté, de l'étrangeté même d'une telle composition sortie de la plume d'une femme, s'est joint le plaisir d'apprécier des inspirations d'un ordre élevé, qui ne font pas disparate avec celles des grands maîtres que les habitués des concerts du Conservatoire de Genève sont accoutumés à entendre depuis si longtemps. L'orchestre n'est pas resté au-dessous de sa tâche. C'est l'adagio cantabile en *mi* bémol qui a été le plus goûté pour sa facture large et vraiment classique.

*** Nous publions dès aujourd'hui le programme du second concert que la grande Société philharmonique de Paris donnera le mardi, 19 de ce mois. Les noms de Palestrina, de Gluck, s'y trouvent réunis à ceux de Weber, de Rossini et de Berlioz, celui de Mme Ugalde à ceux de Mme Julienne, d'Arnoldi, et d'Herman. Cette seconde séance ne le cédera pas en intérêt à la première, et nos lecteurs verront qu'elle répond d'une manière également complète au but de l'institution.

*** C'est vendredi prochain 15 mars, qu'aura lieu dans les salons d'Erard la première des séances de musique classique organisées par M. Rosenhain.

*** Il nous suffira de signaler le vif attrait, en même temps littéraire et musical, de la soirée qui sera donnée dimanche prochain 17 mars, au Théâtre-Italien. On y exécutera le *Sélam*, symphonie descriptive, en cinq tableaux, dont la musique a été composée par M. Ernest Reyer, sur des vers de Théophile Gauthier. Nommer le poëte, c'est faire d'avance l'éloge de la poésie, et aussi de la musique. Ajoutons seulement que les soli seront chantés par MM. Alexis Dupond, Barroilhet et Mme Elvina Froger.

*** La deuxième séance de musique de chambre de Mme Wartel, MM. Joachim et Cossmann, aura lieu lundi 11, à 8 heures du soir, dans les salons d'Erard, rue du Mail, 13. On y entendra : 1° quatuor pour instruments à cordes, d'Haydn ; 2° sonate en *si* bémol, piano et violoncelle, de Mendelssohn ; 3° quatuor pour instruments à cordes, de Mozart; 4° trio en *mi* bémol (œuvre 70), piano, violon, violoncelle, de Beethoven. La troisième séance aura lieu le 21.

*** Godefroid, le célèbre harpiste, réunissait hier au soir, dans les salons d'Erard, un certain nombre d'artistes et d'amateurs, pour faire entendre plusieurs de ses nouvelles compositions, non moins charmantes et distinguées que les précédentes.

*** Mlle Montigny donnera un concert le samedi 16 mars, à 8 heures du soir, dans les salons de Pleyel, rue Rochechouart. On y entendra, pour la partie vocale, Mmes Rabi, Montigny, MM. Portheaut, de l'Opéra, et Malezieux; pour la partie instrumentale, MM. Goria, Gotschalk, Verroust, Joachim et Cossmann. — Stalles numérotées : 5 fr.

*** Un concert sera donné le 13 mars prochain, à huit heures et demie du soir par M. Louis Chollet, avec le concours de MM. Ponchard, Alard et de Mlles Montigny et Douvry.

*** Séligmann, l'excellent violoncelliste, donnera une séance musicale lundi soir, 1er avril, dans les salons de Pleyel.

*** Dans un concert donné le 4 mars dans la salle de Ste-Cécile, Mme Zaccone, professeur de chant, s'est fait remarquer par une méthode parfaite et un sentiment exquis. Le duo des cartes de *Charles VI* et la romance de *Marie Stuart* lui ont valu des applaudissements unanimes.

*** A la dernière matinée musicale donnée par M. Emile Ettling on a beaucoup applaudi un nouveau trio sur les motifs de la *Favorite* que cet estimable artiste vient de composer. Ce trio a été exécuté avec une rare perfection par l'auteur, par une de ses élèves et par M. Samary, l'excellent violoncelliste, M. Leroy a fait preuve d'un talent aussi gracieux qu'irréprochable dans un solo de clarinette qu'il a parfaitement joué. La partie vocale avait pour interprète M. Antonin Guillot, qui a obtenu, comme toujours, un grand et légitime succès, en sa triple qualité de professeur, de chanteur et de compositeur.

*** M. Camille Stamaty donnera trois soirées musicales dans lesquelles il fera entendre successivement les ouvrages classiques suivants, pour piano seul: Préludes, fugues, etc., de S. Bach et Haendel. Sonate en *ré* mineur (œuvre 34) ; sonate en *ré* majeur (œuvre 10) ; sonate en *mi* bémol (œuvre 33), de Beethoven. Sonate en *la* bémol (œuvre 39); sonate en *ut* majeur (œuvre 24), de Weber. Grande fantaisie en *ut* mineur; fragments divers, de Mozart. So-

nate à 4 mains en *la* bémol; *Bella Coppricciosa*. rondo, de Hummel. — 1re soirée le mercredi 6 mars, chez M. Erard, rue du Mail, 13; 2e le vendredi 15 mars, chez M. Pleyel, rue Rochechouart, 22; pour la 3e, le lieu et la date seront indiqués par un avis particulier. — Prix des places: abonnement aux trois soirées, 1re stalles numérotée, 20 fr.; 2e stalle numérotée, 15 fr.; entrée, 10 fr. Abonnement à deux soirée, 1re stalle numérotée, 15 fr., 2e stalle numérotée, 12 fr.; entrée, 8. Une soirée, 1re stalle numérotée, 10 fr.; 2e stalle numérotée, 8 fr., entrée, 5 fr. — S'adresser, pour avoir des billets, aux salles Erard et Pleyel et chez les éditeurs de musique.

*** L'Allemagne possède actuellement 123 théâtres de premier et de second ordre, auxquels sont attachés 12,185 artistes. savoir : 3,398 acteurs (1,982 hommes et 1,416 femmes), 612 chanteurs (330 hommes et 282 femmes), 2,340 danseurs (1,902 hommes et 1,131 femmes) et 5,835 instrumentistes d'orchestre. Le nombre des souffleurs est de 148, dont 8 femmes, et celui des autres employés est de 2,070; ce qui forme un total de 14,398 personnes. Parmi les artistes dramatiques d'Allemagne se trouvent 1 comte, 2 barons et 36 nobles sans titre.

*** Sous le titre de six *livraisons vocales*, M. Panseron publie en ce moment une œuvre nouvelle, composée 1° de six *romances et nocturnes* inédits, accompagnés de six *exercices spéciaux*; 2° de six airs italiens avec traduction française, tirés des meilleurs opéras de Rossini, Paer, Mayer, Donizetti et Mercadante. — Cette publication est à la fois une œuvre artistique et de bienfaisance, car les cinquante premiers exemplaires seront vendus au bénéfice d'une jeune artiste, qu'une mort subite vient de rendre orpheline. — Le prix du recueil est de 10 fr. prix net. Il se trouve chez Troupenas, rue Vivienne, 40; chez Panseron, rue Hauteville, 21, et chez Mlle Botelli, rue de Chabrol, 52.

*** En annonçant dans notre dernier numéro la mort de M. Courtat père, nous avons dit qu'il avait été professeur de piano, c'était une erreur, et ce qui a pu l'occasionner, c'est que ses fils se distinguent dans cette profession.

Chronique départementale.

*** *Lyon*, 23 février. — Mlle Masson était à peine partie que l'affiche annonçait l'arrivée de l'Alboni. Le concert annuel de notre habile chef d'orchestre, Georges Hainl, était fixé et Mlle Alboni promise par le programme. Rendons à M. Georges Hainl la justice de déclarer qu'il a tenu plus qu'il n'avait promis. L'orchestre du Cercle musical, celui du Grand-Théâtre, la musique du 9e dragons, formaient une armée d'exécutants aguerris, dont l'effet a été grandiose. L'ouverture des *Francs juges*, de *Freischütz*, celle du *Jeune Henri*, ont été couvertes d'applaudissements. La dernière a été bissée, redemandée aux concerts suivants et applaudie avec transports. Jamais, à Lyon, un orchestre aussi formidable n'avait exécuté avec plus de talent et un ensemble aussi parfait cette magnifique ouverture. L'effet de la fanfare exécutée par la musique du 9e dragons a été prodigieux. On sait que la musique de ce régiment est la première musique-modèle organisée d'après le système et avec les instruments Sax. Mlle Alboni se fit entendre dans trois morceaux : l'air de *Sémiramis*, le grand rondo final de la *Cenerentola* et le fameux *Brindisi* de *Lucrezia Borgia*. Nous ne vous dirons rien du talent de cette admirable cantatrice, vous l'avez appréciée bien avant nous : aussi nous contentons-nous de constater l'immense succès qu'elle a obtenu sur notre scène, l'enthousiasme qu'elle a excité. Cinq concerts ont été insuffisants pour satisfaire la curiosité du public ; elle a consenti à chanter la *Favorite* ; six ou sept représentations de ce délicieux opéra ont fait salle comble, malgré le prix élevé des places. La *Reine de Chypre* et *Charles VI* ont eu le même succès. Vendredi 22, l'affiche annonçait sa dernière représentation du premier et deuxième acte de la *Reine de Chypre*, du troisième et quatrième acte de la *Favorite* et du *Brindisi*. A l'ouverture des portes, la salle était prise d'assaut, et quelques minutes après il était impossible de trouver le moindre petit espace. Cédant aux sollicitations d'un nombre considérable d'amateurs, Mlle Alboni a chanté une fois de plus, le dimanche suivant, *Charles VI*. Odette a reçu, à cette dernière audition, les applaudissements unanimes de la salle entière. Le lendemain, le paquebot la transportait à Marseille.

*** *Boulogne-sur-Mer*, 4 mars. — La Société philharmonique vient de donner un charmant concert au profit des salles d'asile. Les amateurs, animés d'un zèle et d'une persévérance exemplaires, ont exécuté, sous l'habile direction de M. Péret, chef d'orchestre, toute l'introduction du *Comte Ory*. Les moindres nuances de ce beau morceau d'ensemble ont été saisies et rendues parfaitement. Le président de la Société a chanté la cavatine de manière à montrer qu'il possède une voix de ténor d'un timbre fort remarquable. On avait entendu d'abord un chœur et une prière de *Christophe Colomb*, exécutés avec la finesse que réclament les compositions de Félicien David. M. Schilling, artiste distingué, tenait le piano. Signalons aussi deux délicieuses compositions de Mlle Blahetka, l'artiste éminente que l'on est fier de posséder à Boulogne. Elle les a exécutées avec cette verve qui lui a valu d'unanimes suffrages, comme compositeur et comme exécutante de premier ordre. M. J. Vervoitte a fait grand plaisir dans le morceau de violoncelle qu'il a joué. La Société philharmonique attend prochainement Thalberg pour donner avec lui un concert au profit des pauvres.

*** *Strasbourg*. — Mlle Méquillet a chanté ici avec un immense succès *Charles VI* et la *Favorite*. La salle n'avait pu contenir tous les amateurs qui en assiégeaient l'entrée.

*** *Arras*. — Le 3e concert d'abonnement, le dernier de cet hiver, a été le plus beau des trois que nous a offerts la Société philharmonique. Le violon de M. Dancla exécutant les fantaisies brillantes dont il est l'auteur, la flûte de M. Hermant, la voix de M. Lefort, ont obtenu beaucoup de succès. Mlle Heinefetter, aussi, a recueilli une large part des bravos de cette soirée: elle a rendu admirablement le grand air de la *Favorite*. La Société philharmonique avait placé au commencement de chaque partie les ouvertures de *Roberto* et de la *Fée aux Roses*, qu'elle a exécutées avec son ensemble ordinaire.

*** *Rouen*. — Le concert donné par Mlle Carlin dans la grande salle de l'Hôtel-de-Ville avait attiré une nombreuse assemblée. Nous féliciterons d'abord la jeune et modeste pianiste sur le choix des morceaux dans lesquels elle s'est fait entendre. Jouer le quatuor de Ries, op. 129; le trio d'Hummel, op. 83, c'était se produire en artiste et vouloir être tout à fait prise au sérieux. En fait de musique de concert, Mlle Carlin a joué le duo de Chopin et Franchomme sur des motifs de *Robert* et la *Farandole*, de Prudent. Les qualités qui sont le plus développées chez Mlle Carlin sont la correction, le sentiment juste de la mesure et du rhythme, l'intelligence de l'ensemble et du dialogue musical, une diction vraie, chaleureuse, mais toujours sagement contenue. Il y a dans tout cela un bel avenir pour cette jeune pianiste, M. Engelmann aîné a fait grand plaisir avec une fantaisie dramatique, pour le violoncelle, sur des motifs du *Prophète*, dont il a rendu les délicieuses mélodies avec beaucoup de goût et de sentiment.

*** *Le Havre*. — Les *Deux Sergents* de M. N. Louis ont obtenu ici le même succès qu'à Reims, Amiens et Abbeville. Il serait curieux, mais étonnant, que cet ouvrage, applaudi partout, fît le tour de la France sans s'arrêter à Paris.

*** *Reims*, 4 mars.—Le concours pour la place d'organiste du nouvel orgue de la cathédrale vient d'avoir lieu à Reims avec solennité et une grande publicité. Les concurrents s'étaient fait inscrire au nombre de vingt-sept, mais quatorze seulement se sont présentés. Après plusieurs épreuves sévères sur tout ce qui constitue l'art de l'organiste, M. Duval, âgé seulement de 17 ans, fils de notre excellent professeur de piano, a été mis *hors ligne* et proclamé vainqueur, au grand contentement de toute la ville. Ce jeune homme, dont les dispositions musicales sont phénoménales, est élève de M. Simon, l'organiste de Saint-Denis.

Chronique étrangère.

*** *Francfort-sur-Mein*. — Le *Prophète*, dont la première représentation a eu lieu le 25 février, continue d'exciter l'enthousiasme du public. Mme Behrendt-Brand est surtout vivement applaudie dans le rôle de Fidès.

*** *Stuttgard*, 18 février. — Le roi vient d'accorder la grande médaille d'or à M. Gottlieb Kruger, musicien de la cour, en récompense des éminents services rendus par lui pendant quarante ans à la chapelle royale. De plus, il a nommé M. Kruger jeune à l'emploi de première flûte de sa chapelle. Il n'y a qu'une voix dans le public pour reconnaître la justice de ces distinctions accordées à une famille aussi honorable d'arti tes de talent.

*** *Gotha*. — Le duc de Saxe-Gotha est en train d'écrire un nouvel ouvrage sous le titre de *Cassilda*. Ce sera le troisième de sa composition.

*** *Berlin*, 22 février. — On vient de terminer à Berlin la construction d'un nouveau théâtre de vastes dimensions et de la plus grande magnificence. Ce théâtre, situé rue de Frédéric, portera le nom de théâtre de Frédéric-Guillaume, et sera uniquement destiné aux pièces à grand spectacle. Il sera inauguré à Pâques prochain par la représentation de la tragédie de *Jeanne d'Arc*, de Schiller. »

*** — Quand la saison sera terminée, la troupe italienne donnera des représentations à Dresde et à Erfurt.

*** *Scheverin*. — Le *Prophète* a été donné au théâtre Grand-Ducal le 28 février, jour anniversaire de la naissance du grand-duc.

*** *Weimar*. — Il est question de l'établissement d'un Conservatoire dans notre ville : parmi les professeurs qui y seraient appelés, on cite MM. Liszt, Ernst, Léonard, etc.

*** *Vienne*. — Le succès de M. Schulhoff rappelle les plus beaux jours de Liszt et de Willmers. Le cinquième et dernier concert de M. Schulhoff a été le plus brillant de la saison.

*** *Rome*. — Les opéras que l'on donne durant cette saison au théâtre *Apollo*, sont : *Poliuto*, de Donizetti ; *I due Foscari*, de Verdi, et *Lucrezia Borgia*. Le théâtre *Apollo* est désert ainsi que toutes les salles de spectacle.

*** *Gênes*. — Le célèbre clarinettiste Battista Gambaro vient de mourir. Depuis quarante ans il était attaché à l'orchestre du théâtre. Ses compositions pour clarinette sont fort estimées.

SOCIÉTÉ PHILHARMONIQUE.

Salle Sainte-Cécile, rue de la Chaussée d'Antin, 49 *bis*.

2me Concert. — Mardi 19 mars à 8 heures du soir.

PROGRAMME.

1° Ouverture du *Freischütz* de Weber.
2° *Adaremus*, chœur, de Palestrina.
3° *Harold en Italie*, symphonie en 4 parties avec un alto principal, de M. Berlioz:
1re partie. Harold aux montagnes, scènes de mélancolie, de bonheur et de joie
2e partie. Marche de pélerins chantant la prière du soir.
3e partie. Sérénade d'un montagnard des Abbruzes à sa maîtresse.
4e partie. Souvenirs des scènes précédentes. Orgie des brigands.
(L'alto solo sera joué par M. L. Massart.)
4° Chanson en chœur sans accompagnement, du XVIe siècle.
5° Fragment d'un concerto de violon composé et exécuté par M. Herman.
6° Scènes du 1er acte d'*Alceste* de Gluck, chantées par Mme Julienne, M. Arnoldi et le chœur :
1. *O ciel! qu'allons-nous devenir!* chœur.
2. *Dieu puissant!* chœur.
3. Marche religieuse.
4. *Apollon est sensible à nos gémissements*; scène de l'oracle.
5. *Non, ce n'est point un sacrifice!* air de soprano.
6. *Déjà la mort s'apprête*, air de basse.
7. *Divinités du Styx!* air de soprano.
7° Air de *Betly*, de Donizetti, chanté par Mme Ugalde-Beaucé.
8° Finale de *Moïse*, de Rossini.
(Les solos seront chantés par Mme Ugalde-Beaucée et M. Arnoldi.)
L'orchestre, composé de 100 musiciens, sera conduit par M. Berlioz.
Le chant, composé de 120 voix, sera dirigé par M. Dietsch.
On se procure des billets au magasin de musique de MM. Brandus et Cie, 87, rue Richelieu.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

PARIS. IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 37, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

17e Année. N° 11. 17 Mars 1850.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres.	Cramer, Beale et Cie, 201 Regent street.
St-Pétersbourg.	Belizard.
New-York.	Scharfenberg et Lois.
Madrid.	Union artistico-musical.
Rome.	Merle.
Amsterdam.	Bureau des Postes.
Berlin.	Id.
Leipzig.	Michelsen.
Lisbonne.	Sassetti.

Prix de l'Abonnement

Paris, un an.	24 fr.
Départements et Belgique.	30
Étranger.	34

Annonces.

30 cent. la ligne.	pour 1 fois.
30 cent.	pour 3 fois.
20 cent.	pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Revue d'un demi-siècle (cinquième article), par **Edouard Fétis.** — Le *Prophète*, étude analytique de la partition (sixième article), par **Georges Kastner.** — Société des concerts et Union musicale, par **Maurice Bourges.** — Concerts au bénéfice des indigents du 11e arrondissement et auditions musicales, par **Henri Blanchard.** — L'*Alceste*, de Gluck, par **H. Berlioz.** — Nouvelles et annonces.

REVUE D'UN DEMI-SIÈCLE.

(Cinquième article.) (1)

L'opéra de 1815 à 1830.

La Restauration et l'Opéra. — Spontini. — Les opéras officiels. — Kreutzer: ses derniers ouvrages. — Berton. — Lebrun; succès du *Rossignol*. — Mme Albert Hymm et Tulou. — Persuis, directeur; épuisement du répertoire; les *Danaïdes*. — Le personnel chantant et dansant de l'Opéra. — Reicha. — Gustave Dugazon. — La musique des ballets. — Schneitzhœffer. — Catel. — Bouilly, M. Aimon et les *Jeux Floraux* — M. Daussoigne; tribulations d'un lauréat. — Œuvres de Boieldieu qui ne comptent pas.

L'Opéra avait ressenti le contre-coup des secousses politiques de 1814 et de 1815. Son gouvernement avait été changé en même temps que celui de la France. Nous aurions beaucoup à dire sur les petites intrigues qui s'agitèrent à l'occasion de ces événements; mais notre intention n'est pas de faire l'histoire anecdotique des spectacles de Paris. En nous proposant de tracer le tableau du mouvement musical de la France dans une période de cinquante années, nous nous sommes donné une tâche assez étendue. A notre point de vue spécial, il n'importe guère que l'Académie de musique fût impériale ou royale; qu'elle rentrât dans les attributions d'un chambellan de Napoléon ou d'un gentilhomme de la chambre de Louis XVIII. Pourvu qu'on y représentât de bons ouvrages, il était assez indifférent qu'elle portât dans son blason officiel un aigle ou des fleurs de lis. Les artistes peuvent avoir une opinion politique; ils sont hommes, et participent, en raison de leur organisation même, plus énergiquement que d'autres, aux passions humaines; mais les intérêts propres de l'art ne sont pas toujours atteints par les révolutions dynastiques. Tout gouvernement est bon à celui-ci pourvu qu'il soit largement protecteur. Il faut l'avouer, si l'année 1815 fut une époque douloureuse pour le sentiment national, elle vit les spectacles de Paris parvenir à un haut degré de prospérité. On s'indignait à bon droit que les troupes alliées campassent sous les murs de la capitale; mais les officiers de ces mêmes troupes contribuaient à la fortune des établissements publics. L'Opéra, surtout, se ressentit de cet état de choses. Jamais ses recettes n'avaient atteint un chiffre aussi élevé. Il soutenait sa vieille renommée de premier théâtre du monde. Bien que l'exécution musicale fût loin d'y être ce que nous l'y avons vue depuis lors, l'enthousiasme qu'il excitait chez les étrangers réunis à Paris s'explique parfaitement. Les artistes italiens et français n'avaient pas voyagé dans le Nord, comme ils l'ont fait pendant la longue période de paix que nous venons de traverser; ils n'y avaient pas répandu la connaissance des chefs-d'œuvre des écoles du Midi.

Spontini ne montra pas l'activité de production qu'on avait espérée lorsqu'il obtint ses éclatants succès de la *Vestale* et de *Fernand Cortez*. En 1816, il reparut, mais ce fut seulement avec un quart de partition. Il avait composé, en collaboration avec Persuis, Kreutzer et Berton, les *Dieux rivaux*, opéra qui fut représenté à l'occasion du mariage du duc de Berry. Ce n'était pas de son plein gré qu'il avait contracté cette triple alliance; il aurait mieux aimé écrire seul quelque ouvrage important. Toutefois, les occasions de faire preuve de dévouement à la dynastie restaurée étaient si recherchées des musiciens, qu'il lui fallut se contenter de la petite part qu'on lui avait faite. C'est toujours à ce même point de vue qu'ont été considérés les opéras dits de circonstance qu'on préparait pour la célébration des événements de famille, sous la monarchie légitime. Il semble que le souverain aurait dû souhaiter que les particularités intéressantes de son règne fussent solennisées par l'apparition d'œuvres d'art considérables, et qu'il eût été naturel de confier au premier compositeur de l'époque le soin de pourvoir à cette tâche. Ce n'est pas ainsi pourtant que les choses se passaient. A l'approche des fêtes qui étaient supposées provoquer des manifestations d'enthousiasme, dont il appartenait aux théâtres royaux de donner l'exemple, l'autorité était assiégée des sollicitations d'auteurs qui voulaient coopérer à la confection des ouvrages projetés, bien moins en vue d'ajouter à leur réputation, que pour se rendre le pouvoir favorable. Chacun avait ses protecteurs, et la faveur, réclamée de plusieurs côtés, se divisait. Voici comment s'expliquent ces associations de compositeurs, d'où il n'est jamais sorti que des opéras médiocres. La mode des pièces de circonstance passa avec la dynastie de la branche aînée des Bourbons. Il est probable qu'elle ne reviendra pas. Ce ne sera pas une perte pour l'art.

Revenons à Spontini. L'Opéra avait besoin d'un ouvrage important pour raviver son répertoire qui languissait. Il crut l'occasion favorable et donna *Olympie*. Les artistes remarquèrent de beaux morceaux dans cette partition; mais elle n'eut pas le succès qu'avait espéré son auteur. Ce fut la dernière fois que Spontini s'adressa au public parisien. Il destinait encore, dit-on, à l'Opéra la *Colère d'Achille*, *Louis IX en Egypte* et *Artaxerce*; mais aucune de ces productions n'y fut donnée. On sait qu'en 1820 M. Spontini accepta les fonctions de maître de chapelle du roi de Prusse. Dès lors il rompit nécessairement avec la scène française.

Kreutzer paraissait vouloir s'en tenir désormais à la composition des opéras officiels et à celle de la musique des ballets, qui, dans les

(1) Voir les numéros 1, 2, 3 et 7.

moments de disette lyrique, formaient la partie essentielle du répertoire de l'Académie royale de musique. Il avait fourni son contingent à la partition des *Dieux rivaux*, pièce citée plus haut, ainsi qu'à *Blanche de Provence*, opéra en trois actes, fait en collaboration avec Berton, Boïeldieu, Cherubini et Paër; il avait ajusté une fort jolie musique sur le programme des ballets du *Carnaval de Venise*, de la *Servante justifiée* et de *Clari*, lorsqu'en 1823 il donna *Ipsiboé*, opéra dont le célèbre et obscur roman du vicomte d'Arlincourt avait fourni le sujet. Là s'arrêta sa carrière de compositeur dramatique. Quelques années plus tard, il voulut faire représenter un dernier ouvrage qu'il avait soigné avec amour; mais il ne put obtenir qu'on le mît en scène. Ni sa réputation si justement acquise, ni les services rendus par lui à l'Opéra pendant tant d'années comme compositeur, comme chef d'orchestre et comme directeur de la musique, ne lui servirent à vaincre la résistance du directeur. Kreutzer mourut avec le regret de n'avoir pu appeler le public à juger du mérite d'une œuvre qu'à tort ou à raison, il regardait comme la plus parfaite qu'il eût produit.

Berton ne travaillait point assidûment pour l'Opéra. Nous croyons l'avoir déjà dit, il ne se sentait pas à l'aise sur la scène héroïque, et retournait avec empressement vers le théâtre Feydeau, chaque fois qu'il lui avait fait une infidélité. Il avait cependant fait recevoir un opéra intitulé le *Roi de Sicile*, qu'on ne s'était guère empressé de monter. Persuis trouva cet ouvrage dans les cartons lorsqu'il prit la direction de l'Opéra, et le mit en lumière, comme disaient les éditeurs d'antiques histoires. La lumière fut peu favorable au *Roi de Sicile*. Après un petit nombre de représentations, il rentra dans l'obscurité. *Virginie* eut un sort meilleur. Le talent de Berton n'avait rien d'antique. Cependant, des fragments d'une expression bien sentie valurent à son ouvrage une réception bienveillante. Après les morceaux qu'il mit dans *Pharamond*, pièce jouée à l'occasion du sacre de Charles X, il cessa d'écrire pour l'Opéra.

Le grand succès de l'Opéra, en 1815, fut celui du *Rossignol*, il faut bien en convenir, quoique ce fait ne soit pas à la louange du goût musical des habitués de ce spectacle. Lebrun, après avoir été maître de chapelle à l'église de Saint-Germain-l'Auxerrois, avait quitté ses tranquilles fonctions pour débuter à l'Opéra, où il espérait réussir, grâce à quelques jolis sons d'une voix de ténor dont il s'exagérait la puissance. L'effet qu'il produisit fut médiocre. Il abandonna l'emploi des héros de troisième ordre pour prendre la direction du chant à l'Académie impériale de musique. A l'époque où il n'avait pas encore abdiqué ses prétentions d'artiste exécutant, il avait essayé de courir deux gloires à la fois et s'était fait compositeur dramatique. Le théâtre Feydeau avait complaisamment ouvert ses portes à une douzaine d'opéras-comiques de sa façon que le public n'avait ni accueillis ni repoussés, mais qu'il avait subis. Le directeur de l'Opéra, sans avoir grande confiance en ses talents, reçut sa partition du *Rossignol* et la fit exécuter. Lebrun ne s'était pas élevé au-dessus de lui-même. Sa musique était des plus vulgaires; mais les amateurs du temps la trouvèrent charmante, ou plutôt ils se laissèrent séduire par la brillante vocalisation de Mme Albert Himm, qui luttait d'habileté avec Tulou dans la scène du bosquet. Lebrun prit pour lui les applaudissements qui étaient donnés en grande partie à ses deux interprètes. Le *Rossignol* a heureusement disparu de la scène de l'Opéra; mais il est encore au répertoire de tous les théâtres de province. Partout où il y a une chanteuse à roulades et un flûtiste capable de la seconder, on donne encore le *Rossignol* aux représentations d'apparat. Combien de bons ouvrages ont disparu sans retour depuis que dure la vogue du prétendu chef-d'œuvre de Lebrun! Lebrun donna encore à l'Opéra *Zéloïde* ou *les Fleurs enchantées*; mais n'ayant plus pour lui les mêmes circonstances, sa musique fut jugée, abstraction faite du charme de l'exécution, et réduite à sa juste valeur, c'est-à-dire à fort peu de chose.

Mme Albert Himm, dont nous venons de prononcer le nom, était élève du Conservatoire. Elle devait moins son talent aux leçons qu'elle avait reçues dans cet établissement qu'aux conseils de Crescentini. Malheureusement, elle ne trouvait guère l'occasion d'appliquer aux rôles de son répertoire les principes du chant italien. Elle fut obligée de forcer sa voix pour tenir tête aux artistes dont elle était entourée, et elle eut bientôt altéré la pureté de son timbre.

Le dernier ouvrage de Persuis fut le ballet du *Carnaval de Venise*, composé en collaboration avec Kreutzer. Voué exclusivement à l'administration de ce théâtre, dont il fut nommé directeur en 1817, il cessa d'écrire. Intelligent, actif, il remit en bon ordre les affaires un peu embrouillées de la première scène lyrique de France. Au nombre des difficultés contre lesquelles il eut à lutter, il faut citer l'épuisement du répertoire et l'absence d'ouvrages propres à réveiller vivement la curiosité publique, parmi ceux qui lui étaient présentés. Faute de nouveautés, il fallait faire servir quelque ancienne pièce oubliée à la prospérité de son entreprise. Son choix s'arrêta sur les *Danaïdes* de Salieri, qui avaient été représentées en 1784 et auxquelles on ne songeait plus depuis longtemps. Pour rajeunir cet opéra, il lui fit subir plusieurs changements et chargea Spontini de composer une bacchanale destinée à y être introduite. Une mise en scène somptueuse fit le reste. Tout Paris courut aux *Danaïdes*, qui, pour nous servir de l'expression d'un critique du temps, remplirent bien mieux la caisse de l'Opéra qu'elles n'avaient jadis rempli leurs tonneaux.

Le personnel de l'Opéra était aussi pour Persuis une cause d'embarras; ce qui restait d'entièrement valide, parmi les premiers sujets, n'était pas suffisant pour assurer le service d'un répertoire fatigant. Lavigne s'était retiré; il ne restait pour les premiers rôles d'homme que Laïs, Dérivis et Nourrit. Mme Armand ne paraissait presque plus; Mme Branchu était toujours une cantatrice excellente dans le genre dramatique; mais Mme Albert, Mlle Grassari, ses auxiliaires, n'étaient pas de force à la remplacer au besoin dans les grands rôles du répertoire. Souvent, faute de ressources pour l'exécution lyrique, l'Opéra était obligé d'avoir recours à la danse; c'était sa partie brillante, et le ballet envahissait la scène de l'Académie royale de musique. De ce côté le personnel était complet et vaillant. Vestris lui prêtait l'appui de sa grande renommée; puis venaient Beaupré, Paul, Albert, Antonin, Montjoie, artistes aimés du public, car c'était encore alors le temps des danseurs; puis enfin Mlles Clotilde, Bigottini, Fanny Bias, Noblet et Marinette. Ajoutons que l'Opéra avait Gardel et Milon, les deux plus habiles chorégraphes de l'Europe. Le règlement de 1816 voulait qu'il y eût toujours en répétition, à l'Académie royale de musique, un opéra et un ballet. Persuis se conformait aisément à cette seconde partie de ses obligations, mais la première lui causait de grands embarras.

Savant théoricien, Reicha n'était pas doué du génie de la composition. Il avait débuté, suivant l'usage, au théâtre de Feydeau; un certain opéra de *Cagliostro*, pour lequel il s'était associé à M. Dourlen, échoua devant la sévérité, d'autres disent devant la justice du parterre. En 1816, il risqua l'épreuve du jugement de la foule sur une scène plus élevée. *Natalie* ne fut pas plus heureuse à l'Opéra que *Cagliostro* ne l'avait été à Feydeau; seulement, comme dans le premier théâtre du monde le public a la prétention d'être le plus poli de la terre, l'échec fut moins rude. Pour les pièces représentées à l'Opéra, l'amour-propre des auteurs a toujours la ressource de croire à un succès d'estime. Ce fut, du reste, le cas pour *Natalie*; on avoua qu'il y avait dans la partition de Reicha un mérite incontestable d'arrangement; les règles de l'art y étaient rigoureusement observées; les puristes en fait d'harmonie n'y eussent pas trouvé à reprendre; l'instrumentation était richement traitée. Que manquait-il à l'œuvre de Reicha? Peu de chose et beaucoup. Peu de chose, parce que cela ne coûte nul effort aux compositeurs qui en possèdent le don naturel; beaucoup, parce que, sans cela, il n'est pas de musique qui charme, qui émeuve. Il lui manquait l'invention mélodique. Chose singulière, c'est à l'auteur même du *Traité de la mélodie* qu'il faut adresser ce reproche! En ceci comme en beaucoup d'autres choses, la théorie est donc beaucoup plus aisée que la pratique. L'opéra de *Sapho*, joué en 1822, ne fut pas plus

heureux que ses aînés, et Reicha renonça depuis lors à tenter la fortune du théâtre.

Gustave Dugazon était un de ces musiciens qui n'ont pas d'étoile au firmament de l'art, et qui ne consultent pas assez leur vocation avant de s'embarquer sur un océan, hélas! fécond en naufrages. Gustave Dugazon vint, tout meurtri de plusieurs chutes au théâtre Feydeau, offrir à l'Opéra trois partitions de ballet. On n'y regardait pas de très-près alors, pour ce genre de composition. Pourvu que le spectacle plût aux yeux, on s'inquiétait peu des impressions de l'oreille. Les *Fiancés de Caserte*, *Alfred-le-Grand* et *Aline*, tels sont les titres de ces trois ballets, représentés de 1817 à 1823. Gustave Dugazon ne mit pas grand chose de son crû dans les partitions qui portaient son nom. Pour *Alfred-le-Grand* par exemple, il se borna à arranger la musique composée sur le même sujet par le comte de Gallenberg, auteur de près de cinquante ballets représentés tant à Vienne qu'en Italie. Pour *Aline*, il fit de larges emprunts à Berton, dont il réclama, du reste, la collaboration.

Voici un compositeur de musique chorégraphique de la même époque que le précédent, mais d'un tout autre mérite. C'est de Schneitzhœffer qu'il s'agit. Si d'autres artistes ont trop présumé de leurs facultés, celui-ci a méconnu les siennes. Schneitzhœffer pouvait aspirer dans l'art à des fonctions beaucoup plus élevées que celles auxquelles il s'est modestement résigné. Il débuta, en 1818, par le ballet de *Proserpine*, qui fixa de prime abord sur lui l'attention des connaisseurs. Passant de la mythologie au genre pastoral, il donna ensuite *Claire et Meletal*, dont les mélodies sont gracieuses et charmantes; puis vint le ballet de *Zémire et Azor*, auquel il sut faire applaudir ceux même qui l'avaient blâmé de s'attaquer à un sujet traité par Grétry. Les *Filets de Vulcain* continuèrent ses succès. Enfin on sait comme il sut s'associer à la pensée de l'infortuné Nourrit dans la partition de la *Sylphide*. Beaucoup de compositeurs d'opéras ont fait leur réputation avec moins d'idée que Schneitzhœffer n'en dépensa dans ses ballets.

Après un silence de plusieurs années, Catel reparut à l'Opéra. *Zirphile et Fleur de Myrte* suivait de près *Wallace*, joué au théâtre Feydeau; mais ces deux œuvres du même auteur n'eurent pas un destin semblable. Autant il y avait de mérite dans *Wallace*, autant la partition de *Zirphile et Fleur de Myrte* était faible et négligée. Il semblait que Catel eût voulu se venger d'un public qui ne lui avait pas toujours rendu justice. Vengeance singulière et dont il devait être la première victime!

Le vertueux Bouilly avait composé un poëme des *Jeux floraux*, digne de la littérature des *Contes à ma fille*. Il en fit faire la musique par M. Aimon, bon violoncelliste, chef d'orchestre soigneux, et qui avait une grande envie de composer pour le théâtre. Les *Jeux floraux* furent représentés à l'Opéra; mais la vertu de M. Bouilly, pas plus que la partition de M. Aimon, ne leur procura les bonnes grâces du public. Un auteur doit s'attendre à tout, même à tomber. M. Aimon ne se découragea point. Il fit successivement les opéras de *Velleda*, d'*Abufar*, d'*Alcide et Omphale*; mais il eut le regret de devoir les garder en portefeuille. Aucun ne fut admis à réparer la blessure faite à son amour-propre par la chute des *Jeux floraux*.

M. Daussoigne avait rencontré, au début de sa carrière, les obstacles qui, de tout temps, ont éprouvé la persévérance des jeunes compositeurs. D'abord, il avait longtemps attendu, à son retour de Rome, où il était allé comme lauréat de l'Institut, le poëme que le gouvernement devait lui fournir. Ce poëme n'arrivant pas, il avait fini par s'en procurer un autre; mais il fut refusé au moment où la musique venait d'en être terminée. Nous faisons grâce au lecteur d'une série de mésaventures pareilles qui arrêtèrent encore plus d'une fois l'essor du jeune lauréat. Enfin, M. Viennet s'intéressa à lui, et lui confia le poëme d'*Aspasie et Périclès*. L'intention était bonne; mais il n'en était pas de même de la pièce. M. Daussoigne s'était efforcé de donner à sa musique une couleur locale qui rappelait les temps heureux de la Grèce. Vaine précaution ! *Aspasie* vécut ce que vivent les opéras qui ne réussissent point. Quand l'administration de l'Opéra eut la fantaisie d'enlever au théâtre Feydeau la *Stratonice* de Méhul, ce fut à M. Daussoigne qu'elle s'adressa pour faire ajouter des récitatifs à la partition originale. En sa qualité de parent du célèbre compositeur, cette mission lui revenait de droit, et il s'en acquitta à merveille. Quoi qu'il en soit, la fortune continua de poursuivre le neveu de Méhul. Un second poëme lui avait été donné; il n'était plus de M. Viennet, mais il n'en valait pas mieux pour cela. Les *Deux Salem* furent traités par le parterre de l'Opéra avec une rigueur qui n'était pas dans ses habitudes. M. Daussoigne quitta bientôt après une carrière où il avait cueilli si peu de roses. Il est maintenant directeur du Conservatoire de Liége, où il se console, dans une douce oisiveté, de ses déceptions dramatiques.

Le nom de Boïeldieu se rencontre encore trois fois dans les annales de l'Opéra de 1815 à 1830. La première fois, c'est en 1821, à l'occasion de *Blanche de Provence*; la seconde fois, à propos de *Pharamond*, les deux témoignages collectifs de dévouement monarchique dont nous avons déjà parlé. Ces deux apparitions ne compteront pas dans l'histoire des travaux du célèbre artiste.

EDOUARD FÉTIS.

LE PROPHÈTE,

DE MEYERBEER.

ÉTUDE ANALYTIQUE DE LA PARTITION.

(SIXIÈME ARTICLE.) (1).

Dans les opéras, les ballets qui ne tiennent pas à l'action ayant pour but de reposer le spectateur des fortes émotions du drame, celui du *Prophète* vient à propos substituer les divertissements du camp aux saturnales du combat. Le riant tableau que présente la scène dès l'arrivée des patineurs se reflète tout entier dans la jolie musique de Meyerbeer. Les traits fugitifs en sextolets glissant à l'aigu d'une partie à l'autre, les *rinforzando* placés dans d'autres parties au commencement de chaque mesure, les appoggiatures des bassons et des violoncelles sur deux notes formant pédale de tonique et tenue de dominante, le motif simple, mais élégant et gracieux, que détachent syllabiquement les voix (basses, ténors et soprani) sur ce fond instrumental si pittoresque et si vrai dans la reproduction des mouvements serpentiformes de la foule qui patine, enfin jusqu'aux cris féminins et perçants des marchandes *Achetez! Achetez!* lesquels viennent couper de temps en temps l'ensemble vocal du chœur des anabaptistes, tout cela est une imitation non moins complète qu'ingénieuse, non moins amusante qu'exacte du spectacle animé qu'offre en ce moment la scène. Pour être un aussi bon peintre, il faut être un grand musicien. Mais passons vite sur ce chœur, qui n'est que l'introduction du ballet, afin d'arriver au ballet même. On a bien raison de répéter chaque jour que jamais musique de danse n'a déployé plus de séductions. Que d'agréables surprises et de charmants contrastes! C'est le palais enchanté de la mélodie, préparé pour le bal, éclairé *à giorno* et ouvrant ses mille portes de diamants sur les riantes perspectives des jardins fleuris de l'imagination. Dans cet enchaînement magique de motifs gracieux et légers, chaque thème qui se produit renouvelle la sensation du plaisir et pique au plus haut degré la curiosité de l'oreille. On ne se lasse ni d'écouter, ni d'entendre, ni de voir, ni d'applaudir. — Ce ballet a quatre divisions, et comprend une valse, une redowa, un quadrille et un galop final. La valse est très-courte et écrite dans la petite coupe binaire, avec répétition de la première période. Elle a du brillant et de l'éclat. Les trois autres morceaux, très-longuement développés, ont la coupe du rondeau, c'est-à-dire qu'ils admettent la répétition du motif principal après chaque période secondaire, puis une *coda* finale. Tous se distinguent par l'originalité des idées, la variété des effets et le piquant de l'instrumentation. La redowa surtout est pleine de charme;

(1) Voir les numéros 5, 6, 7, 9 et 10.

elle abonde en pensées fines, délicates et tendres. On remarquera le tour élégant de son thème favori, dont le rhythme bien cadencé se déploie avec grâce ; on remarquera aussi l'accent doux et velouté de la plupart de ses mélodies; la fraîcheur, la naïveté d'un ravissant épisode en *sol majeur*, placé vers le milieu du morceau, et plus loin le caractère agreste du mouvement 3/8 *allegro con spirito*, dans lequel il faut reconnaître un véritable Laendler, un de ces Laendler du Nord, joyeux et mélancolique à la fois, ayant ici tout le mérite et tout l'à-propos de la couleur locale. Si nous voulions étendre davantage cette analyse, nous signalerions encore dans cette dernière partie de la redowa, deux endroits où le compositeur passe brusquement d'un ton à un autre, sans moduler, ou pour mieux dire, sans préparer la modulation. La première fois, après avoir terminé une période en *si bémol* par la cadence parfaite sur l'accord de tonique, il attaque une autre période en *sol majeur* par l'accord de tonique de la nouvelle tonalité (voyez p. 318); et la seconde fois, à la même période en *si bémol*, il oppose d'une manière tout à fait inattendue un motif en *mi majeur* (voyez pag. 321). Ces surprises sont une nouveauté piquante sous la plume de Meyerbeer. Une *coda* rapide et animée, où les éléments mélodiques de la principale phrase du Laendler se trouvent habilement resserrés dans la mesure à deux-quatre, termine la redowa, et nous voyons aussitôt se former le quadrille des patineurs. La musique imitative reprend ici ses droits. Le thème du quadrille renferme deux rhythmes bien distincts : l'un, qui sert pour l'accompagnement, marque le mouvement d'impulsion que comporte l'exercice du patin; l'autre, qui appartient à la mélodie, représente le glissement aérien et fugitif des patineurs, rasant la surface des eaux glacées. Le dernier morceau du ballet ne rentre nullement dans les formes banales des galops ordinaires; il a beaucoup de verve et d'animation. La *coda* qui le termine accompagne bien le départ des paysans, lesquels, munis de torches allumées, reprennent, à la nuit tombante, le chemin de leur village.

Un changement de décor nous introduit dans la tente de Zacharie. Ce chef et son collègue Mathisen y ont un entretien sur la situation des affaires politiques, autrement dit sur les résultats de la guerre de propagande qu'ils ont entreprise. Mathisen raconte que le gouverneur de la ville de Munster, furieux du sort auquel on a réduit son fils, dont les anabaptistes ont brûlé le château, refuse obstinément de se rendre. Suivant Zacharie, il faudrait profiter de la nuit pour tenter une surprise et donner l'assaut. Ce conseil hardi effraye Mathisen, qui pourtant se décide à le suivre, et sort afin de donner des ordres en conséquence. Sur ces entrefaites arrive Jonas, amenant Oberthal, dont l'obscurité ne lui a pas permis de reconnaître les traits. Voici, dit-il à Zacharie, un étranger qui a été surpris rôdant autour du camp et qui prétend vouloir être des nôtres. Oberthal, en effet, dans l'espoir de sauver sa vie et de pénétrer plus tard à Münster sans danger, se résigne à passer pour un néophyte et commence à jouer son rôle en demandant humblement :

Sous votre bannière
Que faudra-t-il faire?
Je veux le savoir!

Les anabaptistes, pour répondre à son désir, le font asseoir avec eux autour d'une table rustique, et, tout en vidant un pot de bière, lui expliquent le catéchisme de la foi nouvelle. De là un trio plein d'intentions railleuses et de verve comique, que l'on regarde, à bon droit, comme l'un des morceaux les plus remarquables de la partition, mais qu'il n'eût peut-être pas fallu intituler : *Trio bouffe*.

Le mot *bouffe* a en français une signification qui pourrait induire en erreur le public sur le véritable caractère de cette composition. *Bouffe, bouffon, bouffonnerie*, s'entendent de ce qui est une exagération du comique et du plaisant. Ils supposent la présence de certains types de convention et l'emploi de certaines peintures, de certains tableaux faits pour exciter le rire et provoquer une grosse gaîté, une gaîté franche et sans arrière-pensée de tristesse. En ce sens, ils s'appliquent à un certain genre de musique tout-à-fait opposé au genre sérieux. La *Prova*, opéra italien, l'*Irato*, *Ma tante Aurore*, opéras français, sont écrits dans le style bouffe. On conçoit qu'un pareil style ne puisse être admis dans un drame où règne, comme dans celui du *Prophète*, une grande sévérité de touche et d'accents: le comique, au contraire, et surtout le comique de situation, y est parfois bien placé. C'est ce qui a lieu dans la scène dont nous parlons, scène dans laquelle la rencontre fortuite d'individus forcés de se tromper mutuellement divertit le spectateur, parce qu'elle met en jeu des caractères, des sentiments et des intérêts qui se choquent et forment une contradiction plaisante. Mais par eux-mêmes, aussi bien que par la nature de l'action dans laquelle ils se trouvent engagés, les personnages ici n'ont rien de comique, à plus forte raison rien de bouffe. D'un côté ce sont deux intrigants, deux fourbes sanguinaires, débitant d'odieuses maximes, de l'autre, un homme qui craint pour ses jours, et qui, forcé de jurer la mort de son père, apprend que lui-même doit être pendu. J'avoue qu'une chose assez plaisante est de voir Oberthal et son ancien sommeiller se mystifier mutuellement; mais cela ne prête point encore à rire. Il s'agit donc d'une situation mixte, renfermant les éléments du tragi-comique, du comique satirique, mais nullement ceux du genre bouffe. Le trio de Meyerbeer, parfaitement approprié à la circonstance, aurait dû, par cette raison, se nommer *trio comique* et non *trio bouffe*; encore eût-il mieux valu n'employer aucune épithète. La musique du maître, admirable de vérité, dit assez ce qu'elle est, tandis que la dénomination qui lui est attribuée dit ce qu'elle n'est pas et menace en outre de ce danger, que les chanteurs médiocres voudront peut-être charger l'expression du morceau, suivant le mode d'exécution généralement employé pour les pièces bouffes. Ces réserves faites, je passe à l'analyse du chef-d'œuvre de déclamation comique que Meyerbeer a conçu et exécuté sur la donnée spirituelle et piquante de son poëte.

A cette demande d'Oberthal, formulée avec une certaine rondeur de style : *Que faudra-t-il faire? Je veux le savoir!* Jonas répond d'un air moitié sérieux, moitié narquois : *Tu veux le savoir?* Alors les deux anabaptistes, comme s'ils récitaient une prière, débitent, sur un rhythme lent qu'ils se passent tour à tour, les principaux commandements de leur religion : respecter le paysan et sa cabane, brûler les couvents et les abbayes, pendre les nobles et voler leurs beaux écus d'or. Chacune de ces maximes est suivie de la formule du serment que la peur arrache à Oberthal : *Je le jure!* dit-il avec une précipitation comique, *je le jure!* Il jure tout ce qu'on veut. L'effroi qu'il éprouve, la violence qu'il se fait pour paraître consentir à des choses si contraires à ses principes, l'empressement qu'il met néanmoins à répondre pour ne pas éveiller la défiance de ses persécuteurs, tout cela est spirituellement interprété par les trilles des bassons et des violoncelles, et surtout par les sauts de sixtes et de septièmes que fait la voix sur les mots : *je le jure*, redits deux fois de suite dans l'intervalle des répercussions de la phrase des anabaptistes, dont ils préparent, quand il y a lieu, la modulation. Pour couronner le chapitre des commandements et achever d'édifier son catéchumène, Jonas conclut par une recommandation des plus touchantes, et dont la musique fait ressortir avec beaucoup de finesse le caractère dérisoire : *Du reste, en bon chrétien, mon frere, toujours saintement tu vivras. Saintement!* a-t-il soin de répéter, sur des sons portés qui nuancent à ravir les inflexions de son accent hypocrite. Le thème en *ut* de l'ensemble qui suit (3/4 *allegro spiritoso*) : *Verse, verse, frère!* a du naturel et de la vivacité; il est surtout empreint d'une sorte de cordialité rude et soldatesque qui convient parfaitement à un refrain de buveurs. C'est là une de ces heureuses saillies comme il en échappe à la muse quand elle s'inspire du bruit des verres et du pétillement d'un liquide généreux. N'étaient quelques *a parte* qui trahissent la pensée secrète des personnages, nous croirions assister à un de ces pactes fraternels faits sous l'invocation de quelque divinité bachique et liant les hommes pour la vie. Mais rien de moins fraternels que les sentiments manifestés ici d'un

côté par les anabaptistes qui craignent avec raison, qu'Oberthal ne soit un faux frère, de l'autre par Oberthal lui-même, qui ne se console pas aisément d'avoir affaire à de pareils bandits. L'épisode dans lequel on le force de s'engager à massacrer le gouverneur de Münster, et qui plus est, à pendre le fils de ce magistrat, autrement dit à massacrer son père et à se pendre lui-même, revêt une couleur tragique qu'il est impossible de méconnaître. On fera particulièrement attention à l'apparition subite du ton de *fa* mineur et surtout à une *appoggiature* placée dans les deuxième et troisième mesures du motif mélodique, laquelle produit, avec quelques notes de l'accompagnement, un froissement de dissonnances qui ressemble à un grincement de douleur. (V. page 412 et suiv.) Les ricanements diaboliques des anabaptistes s'égayant à l'idée du meurtre, la redoutable antithèse : *Masssacré, quel plaisir ! tra, la, la!* fredonnée par eux à l'oreille du comte, forment, avec la surprise et l'anxiété de ce dernier, un contraste qui rentre dans le domaine du drame et n'a plus rien, selon nous, de comique. Il est vrai que la reprise de l'ensemble : *Verse, verse, frère!* efface toute impression lugubre. Cependant Jonas, ennuyé de boire dans l'obscurité, tire de sa poche un briquet qu'il se met à battre en chantant, pendant que l'orchestre accompagne les coups rhythmés du briquet par de charmantes imitations très-bien placées sous les vers :

La flamme scintille,
Et grâce à ce fer,
Du caillou pétille
La flamme et l'éclair.

A la clarté de la lampe qui s'allume, chacun de se reconnaître et de jeter un cri de surprise. On s'apostrophe, on s'injurie : *Tyran, brigand, fils de Satan, infâme!* telles sont les aménités de langage échangées de toutes parts sur le ton de la menace et de la colère. Il y a donc lieu d'être étonné, je l'avoue, quand on entend Jonas, Zacharie et Oberthal reprendre pour conclure le morceau, le motif qui leur servait, il y a peu d'instants, à célébrer les délices des cœurs fraternellement unis. Cette reproduction a été blâmée et non sans raison peut-être, car je doute qu'aux seuls accents de la musique et sans s'aider de la pantomime des acteurs ou du sens même des paroles, on puisse reconnaître à cet endroit qu'un coup de théâtre vient d'avoir lieu, et que la situation respective des personnages, aussi bien que la nature des sentiments qu'ils se manifestent, a complétement changé. Il est juste de dire que la faute n'en est pas au compositeur, puisqu'il n'a fait en cela que se conformer aux indications du libretto. Dans le texte, en effet, les seize vers qui forment le dernier ensemble sont, pour la coupe et quelquefois même pour le choix des mots, absolument identiques au refrain bachique qui a précédé et dont ils forment en quelque sorte la contre-partie. Il aurait donc été à désirer que la péroraison du trio comique eût lieu avant le coup de théâtre de la reconnaissance, et que tout ce qui s'étendait au-delà fournît la matière d'un récitatif. Cette imperfection est du reste la seule que l'on soit en droit de reprocher à l'œuvre admirable dont nous venons de terminer l'analyse. — Jonas et Zacharie décident qu'Oberthal a mérité la mort, et les gardes emmènent le condamné. Dans ce moment on voit s'avancer, l'air pensif et soucieux, celui que les anabaptistes reconnaissent pour leur chef suprême. C'est le prophète, Jean de Lyde. L'infortuné, arraché à sa condition première, regrette le temps qui n'est plus. Les violoncelles, dans l'orchestre, se font l'écho des voix intimes de son cœur, et répètent doucement, avec une ineffable mélancolie, sous un *tremolo* mystérieux des violons, les tendres accents de la pastorale dans laquelle le fiancé de Berthe exprimait naguère son amour pour celle qui lui a été ravie. (Voir page 436.) Ce soupir de regret, empreint du charme poétique de la douleur, peut se traduire par ces vers de Jean Bertaut, qui furent, pendant près de deux siècles, la plainte favorite des âmes souffrantes :

Félicité passée
Qui ne peut revenir,
Tourment de ma pensée
Que n'ai-je, en te perdant, perdu le souvenir!

Jean de Leyde répugne à continuer l'œuvre de vengeance et de destruction qu'il a entreprise. Il est las de faire verser le sang et de commander à une horde de bandits dont les excès l'épouvantent. Il trouve que le fardeau du crime est lourd à porter et que les fantômes des victimes pèsent encore plus que leurs cadavres. *Je n'irai pas plus loin*, s'écrie-t-il d'un ton résolu. Et pendant que les bassons rappellent encore une fois le motif de la pastorale qu'il a chantée au second acte, il manifeste à Zacharie le désir de revoir sa mère. *Si tu la revois, à l'instant elle expire*, répond durement Zacharie sur quelques notes sèches de la basse. Alors, jetant son glaive, Jean déclare renoncer au commandement qui lui a été confié. L'Allemagne, libre désormais, n'a plus besoin du secours de son bras; sa tâche est terminée, il se retire. Cependant, un lugubre appel de trompettes auquel se joint le bruit morne des tambours, annonce qu'un condamné marche à la mort. C'est Oberthal que l'on mène au supplice. Jean le reconnaît, et son courroux s'enflamme; mais le ravisseur de Berthe, se faisant humble et petit devant celui qu'il a offensé, raconte que sa jeune captive, pour échapper au déshonneur, s'est précipitée dans les flots. Sauvée néanmoins par miracle, elle a été vue à Münster. La joie que cette nouvelle cause à Jean de Leyde l'engage à user de générosité envers son rival. C'est Berthe qui prononcera sur le sort du criminel. Pour lui, il ne songe plus maintenant qu'à reprendre le commandement des cohortes anabaptistes, afin d'entrer en vainqueur dans la ville dont les remparts ennemis lui cachent l'objet de son amour. Toute cette scène, qui n'est qu'une suite de récitatifs, est un peu froide. Cela vient sans doute de ce que l'entrevue de Jean et d'Oberthal n'amène point l'explosion de sentiments à laquelle on se serait attendu de la part de deux rivaux. L'incident, très-rapidement traité, ne prête à aucun développement favorable à la musique.

Un changement à vue transporte de nouveau la scène dans le camp des anabaptistes. Furieux d'un échec qu'ils viennent d'éprouver, les soldats se plaignent d'être trahis. Dans un chœur plein d'énergie et de mouvement, ils répètent le cri de *mort au faux prophète !* Jean de Leyde ne tarde pas à prouver l'ascendant moral qu'il exerce sur ces fanatiques. Seul, il arrive au milieu d'eux et, leur reprochant leur insubordination, les force de tomber à genoux pour implorer la miséricorde du Très-Haut. Ce beau récitatif était dans l'origine suivi d'une prière que l'on passe au théâtre et qui n'a été gravée que dans la partition de piano. Dans la partition à grand orchestre, il est immédiatement suivi d'un autre récitatif obligé d'un caractère non moins grandiose et solennel. Le prophète y annonce qu'il veut donner l'assaut, et pour réveiller l'instinct guerrier de ses troupes, porte leur attention sur les appels de trompettes et de tambours que font entendre dans le lointain les défenseurs de Münster, et auxquels les tambours et les trompettes du camp des anabaptistes semblent répondre. Ces signaux qui se croisent forment un tumulte de sonorité martiale qui produit une illusion complète, grâce à l'emploi d'un orchestre ou plutôt de deux petits orchestres placés vis-à-vis l'un de l'autre derrière les coulisses, et dont les sonneries dialoguent uniformément entre elles pendant que l'orchestre ordinaire continue d'accompagner la voix par une harmonie très-variée, et qui semble tout à fait indépendante de celle que l'on croit entendre au loin. (Voir page 466 et suivante.)

Plus le cadre s'agrandit, plus l'inspiration du maître devient forte et puissante. Ecoutez Jean de Leyde entonner, suivant l'antique usage, l'hymne qui promet la victoire et porte dans les cœurs l'amour du combat. Quels nobles accents! quel éclat et quel enthousiasme! Le cantique *Roi du ciel et des anges*, écrit dans le ton de *si* bémol et dans la mesure à quatre temps, revêt cette belle couleur biblique que l'auteur du *Prophète* avait déjà su imiter dans les couplets de Zacharie. Qu'une telle page ne soit ni de Haendel ni de Marcello, on aurait lieu de s'en étonner si elle n'était de Meyerbeer. Par la vigueur du jet, par la clarté de la forme, par la merveilleuse sonorité de l'ensemble aussi bien que par la simplicité des moyens alliée à la grandeur des

résultats, cette composition mérite les plus grands éloges. La manière dont les voix du chœur succèdent ou s'unissent à la voix principale, est d'un effet miraculeux. La mélodie, portée par l'accompagnement limpide des harpes, y flotte avec l'élégance majestueuse d'un beau navire qui déploie ses voiles sur un lac d'azur.

L'armée, ayant aperçu dans le lointain la ville de Münster qu'illuminent les premiers feux du jour, pousse des cris de joie. *En marche!* s'écrie-t-elle sur ce rhythme pressé qu'affectionne le soldat impatient de combattre. Puis, se rangeant en bataille et répétant les accents inspirés du prophète, elle défile avec pompe, pendant que le soleil chasse les brouillards du matin et relève par la splendeur de ses rayons la magnificence de ce spectacle. Ce beau finale occupe longtemps l'esprit du spectateur et nuit peut-être un peu à l'effet du morceau qui succède. Ce morceau est un chœur placé au début du quatrième acte. Les bons bourgeois de la ville de Münster, réunis sur une place publique, s'entretiennent à voix basse de la prise de leur ville par les anabaptistes et du couronnement du roi-prophète qui doit avoir lieu le jour même. Dieu sait s'ils se lamentent et maudissent les vainqueurs! Cependant chaque fois qu'une patrouille passe auprès d'eux, ils s'écrient de toutes leurs forces : *Vive le prophète!* se réservant d'ajouter à part : *A bas le prophète! à bas ses soldats!*

Une modulation brusque indique chaque fois ce contraste plaisant. Quelques bourgeois ayant aperçu, assise sur une pierre, une pauvre vieille femme qui implore la charité des passants, s'empressent autour d'elle pour la secourir. Cette femme n'est autre que Fidès. Victime de la rigueur des temps et de la ruse des trois anabaptistes, qui, au moyen d'un faux avis, ont réussi à lui persuader que son fils avait été immolé par l'ordre du prophète, elle a quitté sa modeste demeure et tend la main pour recueillir des aumônes qui lui servent moins à soulager sa misérable existence qu'à faire dire des messes pour le repos de l'âme de son enfant. La complainte qu'elle chante afin d'intéresser les passants à sa douleur est fort expressive, et bien que ce soit une complainte de mendiante, on y sent prédominer ces instincts élevés et délicats, ces sentiments de piété et de résignation chrétienne, qui, au sein même du malheur, restent acquis au noble caractère de Fidès. La ritournelle excite tout d'abord l'intérêt par la vérité de la couleur locale. Le dessin en tierce des premiers bassons et des altos, les sons lourés des seconds bassons, des violoncelles et des contre-basses, le choix bien senti du ton mélancolique de *mi mineur*, l'allure morne, lente et triste de cette première phrase, tout cela caractérise l'union fatale de la vieillesse, de la misère et de la souffrance. (Voy. p. 508.)

Quand Fidès, sur les mots : *Donnez, donnez pour une pauvre âme*, fait entendre les accents de sa voix brisée par les sanglots, on est tout près soi-même de répandre des larmes. Ajoutons que cette complainte est instrumentée avec beaucoup de soin suivant le caractère qui lui est propre.

Tous les bourgeois s'étant retirés, Berthe arrive déguisée en pèlerin. Après l'avoir vainement cherché à Leyde, elle espère retrouver son fiancé à Münster. Fidès la reconnaît et lui apprend que son fils a cessé de vivre. Poussée par son désespoir, la jeune fille prend la résolution d'aller frapper le prophète pour venger la mort de son amant et délivrer l'Allemagne d'un imposteur. Tel est le sujet d'un duo que chantent les deux femmes, et sur lequel nous passons afin d'arriver plus vite à la belle marche du sacre et au superbe finale qui doit occuper ensuite toute notre attention. La scène a changé. Voici l'antique cathédrale de Münster. Une cérémonie imposante s'y prépare. Pendant que l'encens fume et que des sons éclatants font retentir les voûtes sacrées, le prophète Jean de Leyde, précédé des hauts dignitaires de l'empire et suivi d'un grand concours de guerriers et de magistrats, s'avance tête nue et habillé de blanc sous un dais magnifique que portent deux hérauts d'armes. Il traverse la nef et pénètre dans le chœur jusqu'au maître-autel, invisible au public, où son couronnement doit avoir lieu. La marche instrumentale qui accompagne le défilé du cortége résume pour l'oreille toute la magnificence du spectacle qu'embrasse le regard. Elle est, si l'on peut dire ainsi, éblouissante d'harmonie et de sonorité. Deux thèmes en rehaussent la splendeur mélodique et deux orchestres en font vibrer les puissants accords. Le début de la marche est confié à l'orchestre ordinaire, auquel répond bientôt un belliqueux unisson des instruments de cuivre formant un corps de musique militaire placé sur le théâtre en vue du spectateur. Après quelques mesures d'un imposant dialogue entre les deux masses instrumentales, celle qui a commencé la première exécute seule encore une partie *cantabile*, empreinte d'une douce majesté, d'une dignité calme, d'une sérénité radieuse. Ce nouveau motif chante avec une grande pompe les louanges du souverain, comme l'autre a célébré tout à l'heure, avec une chevaleresque énergie, le triomphe du guerrier. Une *coda* d'un effet foudroyant opère la réunion des deux orchestres, et termine avec un faste instrumental dont rien ne peut donner l'idée, cette production grandiose, l'une des plus belles qu'on ait entendu depuis longtemps. Meyerbeer a été assez heureux pour trouver des moyens d'exécution qui répondent à l'énergie de sa pensée, et les instruments de Sax, par leur timbre éclatant et leur sonorité puissante, lui ont prêté un utile concours. C'est ce qu'il a reconnu lui-même, avec cette modestie et cette loyauté qui font aimer les grands hommes pour leur caractère autant qu'on les admire pour leur génie.

GEORGES KASTNER.

SOCIÉTÉ DES CONCERTS.

CINQUIÈME SÉANCE.

UNION MUSICALE.

QUATRIÈME CONCERT.

Bien que la Société des Concerts ait fait depuis longtemps à son public et à la critique une invariable habitude des applaudissements et de l'admiration, on trouverait malaisément dans son passé une séance plus complétement belle, d'une perfection plus égale, plus soutenue que celle de dimanche dernier. Pourquoi ce dimanche-là plutôt que tout autre? Qui saurait le dire? Il est des jours où, par la rare et heureuse rencontre d'une foule d'éléments de succès, tout concourt à l'effet, tout provoque, décide, force la réussite. Le choix de la musique, le mérite des solistes, les prédispositions de l'orchestre et de l'auditoire, un je ne sais quoi répandu dans l'air qui vivifie les esprits plus que de coutume : que de grandes et surtout que de petites raisons pour allumer l'enthousiasme! Le fait est que ce jour-là il enflammait toutes les têtes, rayonnait sur tous les visages, faisait acclamer toutes les bouches et s'entrechoquer toutes les mains. Depuis la première mesure de la symphonie en *la* (a-t-on besoin d'ajouter de Beethoven?), jusqu'au dernier accord de l'ouverture du *Freischütz*, ce n'a été qu'une chaîne ininterrompue de transports bruyants. Et pourtant le programme ne contenait pas moins de treize morceaux, qu'il faut même compter pour seize, puisque trois d'entre eux ont été répétés : l'*andante* de la symphonie, c'est convenu depuis quinze ans; le chœur des génies d'*Obéron*, enfin compris et apprécié; puis, la *Sicilienne* de Pergolèse, chantée par Mme Viardot avec beaucoup d'art et de goût.

Cette gracieuse mélodie, dont les formes rappellent par tant de points celles du *Stabat* et de la *Serva padrona* du même maître, est devenue réellement l'œuvre propre, la création de la cantatrice, tant elle y déploie d'élégance, de finesse, d'expression sentie et délicate. Le *sotto voce* convient si parfaitement à son organe, que nous nous étonnons de ne pas trouver cet excellent procédé d'émission plus fréquemment adopté par Mme Viardot en toute autre autre circonstance où il pourrait être de mise. Il y a, par exemple, dans l'air de Haendel, que la célèbre artiste a dit avec grandeur et puissance, quelques passages à l'aigu qui se produiraient plus avantageusement dans la demi-teinte. Les airs de Haendel, d'ailleurs, assez monotones de rhythme et de formes mélodiques, ne peuvent que gagner à la variété des nuances

et des oppositions. Nous jurerions que Mme Sontag, objet de la curiosité générale à ce concert, partage entièrement notre avis; ce qui n'empêche pas qu'avec la salle et nous, elle n'ait vivement applaudi Mme Viardot, qui chante cette musique d'un style large et avec une fermeté de vocalise et une flexibilité de trille dignes des contemporaines de Haendel, la Faustina et la Cuzzoni.

L'air du maître favori de l'Angleterre était placé par hasard entre deux œuvres de Beethoven, son admirateur déclaré. C'était le *septuor* si connu, et un *trio concertant* pour deux hautbois et un cor anglais. Cette composition de chambre, absolument ignorée du public, a paru faire grand plaisir. Les deux morceaux qu'elle renferme contiennent des idées fort jolies, de charmants détails; le dernier, surtout, se distingue par une coquetterie espiègle qui n'est pas dans le caractère habituel du génie de Beethoven. Sans figurer en première ligne parmi ses ses chefs-d'œuvre, cette production se place au rang des pièces les plus agréables du genre. On l'entendra volontiers encore. MM. Verroust aîné, Triébert et Roméden l'ont rendue avec un ensemble parfait et ce talent si achevé qu'on ne se lasse point d'apprécier.

Il est donc vrai qu'on peut se faire applaudir tout en jouant de bonne musique. Monsieur Mohr, ne l'oubliez pas! M. Mohr est un tout jeune corniste, qui a exécuté au quatrième concert de l'*Union musicale* un pot-pourri, une mosaïque que sait-on? de la plus misérable facture. M. Mohr a pourtant du mérite comme virtuose, quoiqu'il ne soit pas toujours, comme le preux Bayard, *sans peur et sans reproche*. Qu'il renonce bien vite à ces lambeaux de chants italiens si grossièrement cousus ou plutôt faufilés, et son talent, très-digne d'encouragement et d'intérêt, gagnera au contact d'une musique bien faite, telle, par exemple, que la sonate de Beethoven pour cor et piano.

Cette fois, l'*Union musicale* a rendu un hommage complet à ce sultan de la symphonie. La huitième a été dite et bien dite d'un bout à l'autre. L'orchestre a mis en relief des qualités remarquables qui prendront, sans nul doute, un beau développement, si ces jeunes artistes, encore rebelles à la discipline, et dont la fougue, parfois insoumise, rappelle l'ex-garde mobile, veulent se plier à l'étude méthodique, à un travail d'ensemble sérieux, en un mot, à la périodicité et à l'exactitude des répétitions. M. Seghers, qui les guide, le leur dira comme nous : ce n'est pas sans de grands sacrifices de temps, de patience, d'amour-propre et même d'argent, que les membres de la Société des concerts l'ont portée au rang élevé qu'elle occupe. Si l'orchestre de l'*Union musicale* aspire à y atteindre, qu'il suive la même marche. La route est longue, mais elle est sûre. En peu de temps, elle mènerait ces jeunes gens à maîtriser l'impétuosité qui les entraîne souvent mal à propos. C'est ainsi qu'ils ont exécuté d'un mouvement bien trop rapide, et probablement contre le gré du chef d'orchestre, l'ouverture de la *Flûte enchantée*, substituée, presque au dernier moment, à certaine ouverture nouvelle de M. Salas, que leur intolérance, dit-on, n'a pas permis de soumettre au jugement public. Précédent fâcheux et qui prouve, hélas! que si les jours se suivent et ne se ressemblent pas, les sociétés musicles se suivent, et se ressemblent..... par les préjugés.

Un dernier mot sur les fragments du premier acte de l'*Iphigénie en Aulide* de Gluck, essayés dans cette séance. L'ouverture bien rendue et le chœur, *Que de grâce! que de majesté!* sont les seuls morceaux qui aient produit de l'effet, les seuls aussi qui fussent susceptibles d'en produire au concert. Quant aux récits, aux airs et au dialogue d'Agamemnon et de Calchas, l'impression devait être et a été nulle. Il faut s'en prendre surtout à la manière dont les solistes ont rempli leur tâche. Qu'on se figure l'implacable chevalier Gluck présent à une pareille audition. Encore qu'*il préférât les muses aux sirènes*, on sait que, dans sa vivacité expéditive, il menaçait de couper sans façon les deux oreilles à ceux qui offensaient les siennes.

MAURICE BOURGES.

CONCERTS HENRI BLANCHARD

au bénéfice des indigents du XIe arrondissement,

AUDITIONS MUSICALES.

MM. GODEFROID. — STAMATY. — LACOMBE. — JOACHIM.

Tout Paris agité, pantelant sous le coup des élections, a besoin de calme, d'occupations, de plaisirs paisibles; et la musique et la bienfaisance associées se sont chargées de remplir cette noble mission.

D'après le proverbe : Charité bien ordonnée commence par soi-même, qu'on me permette d'employer le moi si fort en usage dans le temps de présomptueuse individualité où nous vivons; et si, comme le dit un autre axiome, il faut cacher le bien qu'on fait ou qu'on veut faire, qu'on nous permette encore de ne pas nous conformer à ce principe d'humilité chrétienne, quand la publicité, cette âme de toute gloire et de toute industrie, peut venir en aide à notre projet de donner quelques matinées musicales et philanthropiques.

Aujourd'hui, dans la jolie salle de la nouvelle mairie du 11e arrondissement, vis-à-vis Saint-Sulpice, je donne, en faveur des indigents, une séance de musique qui sera délicieusement dite, puisqu'on y entendra Mme Dorus-Cras qui prouve qu'elle est toujours la prima-donna à méthode pure, brillante, si justement applaudie par toute l'Europe musicale; Roger, qui, lui aussi, renverse le sens d'un vieux proverbe, et dont on a dit non moins justement :

Tragédien profond, comédien penseur,
Mime éloquent et vrai, passionné, rêveur,
Dans son nouveau rôle, superbe,
Et faisant mentir le proverbe,
Roger, à ses amis comme à ses ennemis,
Prouve fort bien qu'il est *prophète* en son pays.

On entendra encore cette pléiade d'artistes aimés du public que l'on nomme Hermann-Léon, Ponchard, Joachim, Cossmann, Dorus, Sainte-Foy, Mme Charles Ponchard et Mlle Charlotte de Malleville, qui donnent à cette première matinée, aujourd'hui même, un attrait irrésistible, et pour laquelle toutes les places ont été retenues d'avance, malgré l'énorme quantité des concerts qui surgissent de toutes parts.

— Au nombre des individualités artistiques qui se sont produites pendant la semaine passée, il ne faut pas oublier Félix Godefroid, le premier harpiste du monde musical, qui nous a fait entendre, dans une soirée donnée par lui chez M. Erard, une délicieuse conversation entre la *Jeune et la Vieille*, une charmante *Sérénade*, la *Mélancolie*, le *Rêve*, le *Réveil des Fées*, la *Danse des Sylphes*, une grande fantaisie sur des motifs de *Robert-le-Diable* et son verveux *Carnaval de Venise*; et tout cela avec ce *brio*, cette audace d'exécution, ce charme mélodique par lesquels il a ressucité la harpe, ce noble et be instrument qui s'effaçait faute d'interprètes.

— M. Camille Stamaty a pris aussi sur lui de remplir seul et presque exclusivement une séance de musique exécutée par lui sur le piano. Les amateurs de cet instrument, qui sont très-nombreux, n'ont pas trouvé cette prétention exagérée; ils ont justement applaudi le jeu fin, spirituel de ce pianiste éminemment classique, dans la première soirée qu'il a donnée chez Erard. Dire que Sébastien Bach, Haendel, Mozart, Beethoven, Hummel et Weber ont fourni le contingent musical de M. Stamaty dans la première séance, et que ces illustres ont défrayé encore la seconde qui a eu lieu le 15 mars, c'est annoncer une chose connue d'avance, car on sait le respect, l'amour de cet excellent professeur pour ces dieux de l'art.

— Le 26 de ce même mois de mars, M. Louis Lacombe, l'estimable pianiste-compositeur, dont nous avons plus d'une fois loué les ouvrages tout pleins d'idées mélodiques et harmoniques, donnera, dans la salle du Conservatoire, à huit heures du soir, au bénéfice d'une maison de travail pour les ouvriers sans ouvrage, une nouvelle symphonie dramatique en quatre parties avec solos et chœurs, intitulée *Arva*,

ou les Hongrois. L'héroïne de cette légende de Hongrie, que M. Lacombe a souvent entendu réciter dans ce pays où il a fait un long séjour, offre une couleur locale tranchée et très-musicale que le compositeur a, dit-on, bien saisie et bien exprimée.

Mlle de Rupplin, MM. Gueymard, Portheaut et Beauce diront les solos. Lacombe lui-même dirigera l'orchestre, et les chœurs seront conduits par M. Dietsch. Les amateurs qui se souviennent encore avec plaisir des pages chaleureuses du *Manfred* du même auteur, n'apprendront pas cette nouvelle musicale sans un vif intérêt.

— Des exhibitions musicales moins importantes ont eu lieu dans la quinzaine qui vient de s'écouler avec des flots d'harmonie et de billets gratis. M. Chollet, pianiste-organiste, a aussi donné son concert chez Erard. Il a joué du piano en homme de talent, en professeur habile, expérimenté, qui désire augmenter ou conserver sa clientèle, ce qui ne peut lui manquer, car nous ne pensons pas qu'il veuille égaler ou faire oublier Liszt et Thalberg; ce ne serait pas prudent.

—Une gentille petite pianiste, ayant noms Jenny Castel, âgée de dix ans, a donné, comme une grande virtuose..... qu'elle sera peut-être un jour, une soirée musicale dans la salle vaste et sonore de Sainte-Cécile, où on lui a prodigué, comme cela se pratique toujours à l'égard des enfants précoces dans les arts, et surtout en musique de, nombreux applaudissements qu'elle a reçus avec dignité, *et comme habituée à de pareils présents.*

—Joachim, le violoniste-lion du moment, fait, comme on dit vulgairement, la chouette à deux associations de musique de chambre, partie intime de l'art, genre de delicieux dans lequel le jeune virtuose excelle, car il y élève le trio, le quatuor, le quintette à la hauteur de la symphonie, par un jeu large et puissant, par l'ampleur du son qu'il tire de l'instrument. Nous analyserons un de ces jours la manière de ce jeune et grand artiste, en qui se trouve l'accord d'un beau talent et d'un bon caractère.

HENRI BLANCHARD.

L'ALCESTE, DE GLUCK.

La grande Société philharmonique devant exécuter mardi prochain des fragments de l'*Alceste*, de Gluck, nous croyons rendre un vrai service à nos lecteurs, en reproduisant les belles pages écrites par Berlioz sur ces mêmes morceaux :

« La troisième scène s'ouvre dans le temple d'Apollon. Entrent le grand-prêtre, les sacrificateurs avec les encensoirs et les instruments du sacrifice, ensuite Alceste conduisant ses enfants, les courtisans, le peuple. Ici Gluck a fait de la couleur locale s'il en fut jamais; c'est la Grèce antique qu'il nous révèle dans toute sa majestueuse et belle simplicité. Ecoutez ce morceau instrumental (*aria di pantomimo*) sur lequel entre le cortége; entendez cette mélodie douce, voilée, calme, résignée, cette pure harmonie, ce rhythme à peine sensible des basses, dont les mouvements onduleux se dérobent sous l'orchestre, comme les pieds des prêtresses sous leurs blanches tuniques; prêtez l'oreille à la voix insolite de ces flûtes dans le grave, à ces enlacements des deux parties de violons dialoguant le chant, et dites s'il y a en musique quelque chose de plus beau, dans le sens antique du mot, que cette marche religieuse. La cérémonie commence par une prière dont le grand-prêtre seul a prononcé d'un ton solennel les premiers mots : *Dieu puissant écarte du trône*, entrecoupés de trois larges accords d'*ut* pris à demi-voix, puis enflés jusqu'au *fortissimo*, par les instruments de cuivre. Rien de plus imposant que ce dialogue entre la voix du pontife et cette harmonie pompeuse des *trompettes sacrées*. Le chœur, après un court silence, reprend les mêmes paroles dans un morceau assez animé à six-huit dont la forme et la mélodie frappent d'étonnement par leur étrangeté. On s'attend, en effet, à ce qu'une prière soit d'un mouvement lent et dans une mesure toute autre que la mesure à six-huit. Pourquoi celle-ci, sans perdre sa gravité, joint-elle à une espèce d'agitation tragique un rhythme fortement marqué et une instrumentation éclatante? Je penche fort à croire que, les cérémonies religieuses de l'antiquité étant toujours accompagnées de certaines saltations ou danses symboliques, Gluck, préoccupé de cette idée, a voulu donner à sa musique un caractère en rapport avec cet usage. L'harmonieux ensemble qui résulte, à la représentation, des voix du chœur chantant et des mouvements du chœur agissant processionnellement autour de l'autel, prouve que, malgré l'ignorance probable où sont les plus habiles chorégraphes sur le véritable rituel des anciens sacrifices, son instinct poétique n'a pas abusé le compositeur en le guidant dans cette voie.

» Le récitatif obligé du grand-prêtre : *Apollon est sensible à nos gémissements*, me semble la plus magnifique application de cette partie du système de l'auteur, qui consiste à n'employer les masses instrumentales qu'en proportion du *degré d'intérêt ou de passion.* Ici les instruments à cordes débutent seuls, par un unisson dont le dessin se reproduit jusqu'à la fin de la scène avec une énergie croissante. Au moment où l'exaltation prophétique du prêtre commence à se manifester (*Tout m'annonce du Dieu la présence suprême*), les seconds violons et altos entament un *tremolando* arpégé, sur lequel tombe, de temps en temps, un coup violent des basses et premiers violons.

» Les flûtes, les hautbois et les clarinettes n'entrent que successivement dans les intervalles des interjections du pontife inspiré; les cors et les trombones se taisent toujours; mais à ces mots : *Le saint trépied s'agite, tout se remplit d'un juste effroi*, la masse de cuivre vomit sa bordée si longtemps contenue, les flûtes et les hautbois font entendre leurs cris féminins, le frémissement des violons redouble, la marche terrible des basses ébranle tout l'orchestre (*Il va parler...*), puis un silence subit :

Saisi de crainte... et de respect ..
Peuple, observe un profond silence.
Reine, dépose à son aspect
Le vain orgueil de la puissance,
Tremble!

» Ce dernier mot prononcé sur une seule note soutenue, pendant que le prêtre, promenant sur Alceste un regard égaré, lui indique du doigt le degré inférieur de l'autel où elle doit incliner son front royal, couronne d'une manière sublime cette scène extraordinaire. C'est prodigieux, c'est de la musique de géant, dont jamais avant Gluck on n'avait soupçonné l'existence!

» Nous voici parvenus à la scène de l'oracle qui succède au récitatif du grand-prêtre, après un silence général : *Le roi doit mourir aujourd'hui, si quelque autre au trépas ne se livre pour lui.* Cette phrase, dite presque en entier sur une seule note, et les sombres accords de trombones qui l'accompagnent ont été imités ou plutôt copiés par Mozart dans *Don Giovanni*, pour les quelques mots que prononce la statue du commandeur dans le cimetière. Le chœur qui suit est d'un beau caractère; c'est bien la stupeur et la consternation d'un peuple dont l'amour pour son roi ne va pas jusqu'à se dévouer pour lui.

» Nous indiquerons ici une tradition importante dont l'oubli affaiblirait énormément l'effet de la péroraison de cette imposante scène. Voici en quoi elle consiste : A la fin du *largo* à trois temps qui précède la *coda* agitée : (*Fuyons, nul espoir ne nous reste*), la partie du grand-prêtre indique dans la partition ces mots : (*Votre roi va mourir*), sur les six notes *ut ut ré ré ré fa*, dans le *medium* et commencées sur l'avant-dernier accord du chœur. A l'exécution, au contraire, le grand-prêtre attend que le chœur ne se fasse plus entendre, et au milieu de ce silence de mort, il lance *à l'octave supérieur* son : « *Votre roi va mourir* », comme le cri d'alarme qui donne à cette foule épouvantée le signal de la fuite. Tous alors de se disperser en tumulte, abandonnant Alceste évanouie au pied de l'autel. Rousseau a reproché à cet *allegro agitato* d'exprimer aussi bien le désordre de la joie que celui de la terreur; on peut répondre à cette critique que Gluck se

trouvait là placé sur la limite ou sur le point de contact des deux passions, et qu'il lui était en conséquence à peu près impossible de ne pas encourir un pareil reproche. Et la preuve, c'est que dans les vociférations d'une multitude qui se précipite d'un lieu à un autre, l'auditeur placé à distance ne saurait, sans en être prévenu, découvrir si le sentiment qui l'agite est celui de la frayeur ou d'une folle gaîté. Pour rendre plus complétement ma pensée, je dirai : un compositeur peut bien écrire un chœur dont l'intention joyeuse ne saurait en aucun cas être méconnue, mais l'inverse n'a pas lieu, et les agitations d'un grand nombre d'hommes, traduites musicalement, quand elles n'ont pas pour objet la haine ou la vengeance, se rapprocheront toujours beaucoup, au moins pour le mouvement et le rhythme, du mouvement et des formes rhythmiques de la joie tumultueuse. On pourait trouver à ce chœur un défaut plus réel, celui de manquer de développements. Il est trop court, et son laconisme nuit, non-seulement à l'effet musical, mais à l'action scénique, puisque sur les dix-huit mesures qui le composent, il est fort difficile aux choristes de trouver le temps de quitter le théâtre sans sacrifier entièrement la dernière moitié du morceau.

» La reine, demeurée seule dans le temple, exprime son anxiété par un de ces récitatifs comme Gluck seul en a jamais su faire; ce monologue est sublime. Je ne crois pas qu'on puisse rien trouver de comparable pour la vérité et la forme de l'expression, à la musique (car un tel récitatif en est une aussi admirable que les plus beaux airs) des paroles suivantes :

Il n'est plus pour moi d'espérance !
Tout fuit... tout m'abandonne à mon funeste sort;
De l'amitié, de la reconnaissance
J'espérerais en vain un si pénible effort.
Ah! l'amour seul en est capable!
Cher époux, tu vivras, tu me devras le jour;
Ce jour dont te privait la Parque impitoyable
Te sera rendu par l'amour.

» Au quatrième vers, l'orchestre commence un crescendo, image musicale de la grande idée de dévouement qui vient de poindre dans l'âme d'Alceste, l'exalte, l'embrase, et aboutit à cet éclat d'orgueil et d'enthousiasme : « *Ah! l'amour seul en est capable;* » après quoi le débit devient précipité, la phrase court avec tant de d'ardeur que l'orchestre, renonçant à la suivre, s'arrête haletant, et ne reparaît qu'à la fin pour s'épanouir en accords pleins de tendresse sous le dernier vers. Dans l'air célèbre, *Non, ce n'est point un sacrifice,* qui est à la fois un air et un récitatif, la connaissance la plus complète des traditions et du style de l'auteur peut seule guider le chef d'orchestre et la cantatrice; les changements de mouvements y sont fréquents, et quelques-uns ne sont pas marqués dans la partition. Ainsi, après le dernier point d'orgue, Alceste en disant : « *Mes chers fils, je ne vous verrai plus,* » doit ralentir la mesure de plus du double, de manière à donner aux *noires* une valeur égale à celle des *blanches pointées* du mouvement précédent. Un autre passage, le plus saisissant sans contredit, deviendrait tout à fait un non sens, si le mouvement n'était ménagé avec une extrême délicatesse. C'est à la seconde apparition du motif : *Non, ce n'est point un sacrifice! Eh! pourrai-je vivre sans toi, sans toi, cher Admète?*

» Cette fois, au moment d'achever sa phrase, Alceste, frappée d'une idée désolante, s'arrête tout à coup à « *sans toi...* » Un souvenir est venu étreindre son cœur de mère et briser l'élan héroïque qui l'entraînait à la mort... Deux hautbois élèvent leurs voix gémissantes dans le court intervalle de silence que laisse l'interruption soudaine du chant et de l'orchestre; aussitôt Alceste : *O mes enfants! ô regrets superflus!* Elle pense à ses fils, elle croit les entendre; égarée et tremblante, elle les cherche autour d'elle, répondant aux plaintes entrecoupées de l'orchestre par une plainte folle, convulsive, qui tient autant du délire que de la douleur, et rend incomparablement plus frappant l'effort de la malheureuse pour résister à ces voix chéries, et répéter une dernière fois, avec l'accent d'une résolution inébranlable : « *Non, ce n'est point un sacrifice.* » En vérité, quand la musique est parvenue à ce degré d'élévation poétique, il faut plaindre les exécutants chargés de rendre la pensée du compositeur; le talent ne suffit plus pour cette tâche écrasante; il faut à toute force du génie.

» Beaucoup de *prime donne* italiennes, françaises ou allemandes, se sont fait, à juste titre, une réputation de virtuoses habiles en chantant les plus célèbres compositions de l'art moderne, et ne pourraient, sans se couvrir de ridicule, toucher au répertoire du vieux Gluck, comme à certaines parties de celui de Mozart. On compte plusieurs Ninettes, Rosines et Sémiramis supportables; de combien de Dona Anna et d'Alcestes pourrait-on en dire autant?

» Le récitatif, *Arbitres du sort des humains,* dans lequel Alceste, agenouillée au pied de la statue d'Apollon, prononce son terrible vœu, offre cela de particulier dans son instrumentation, que la voix est presque constamment suivie à l'unisson et à l'octave par six instruments à vent, deux hautbois, deux clarinettes et deux cors, sur le *tremolo* de tous les instruments à cordes. Ce mode d'orchestration est fort rare: je ne crois pas qu'on l'ait tenté avant Gluck; il est ici d'un effet solennel qui convient merveilleusement à la situation. Remarquons en même temps le singulier enchaînement de modulations suivi par l'auteur pour lier ensemble les deux grands airs que chante Alceste à la fin de cet acte. Le premier est en *ré majeur*; le récitatif qui lui succède et dont je viens de parler, commençant aussi en *ré,* finit en *ut dièze mineur*; le solo du grand-prêtre, rentrant pour dire que le vœu d'Alceste est accepté, commence en *ut dièze mineur*, et finit en *mi bémol*, et le dernier air de la reine (*Divinités du Styx*) est en *si bémol.*

» Alceste est seule de nouveau; le grand-prêtre l'a quittée en lui annonçant que les ministres du dieu des morts l'attendront au coucher du soleil. C'en est fait; quelques heures à peine lui restent. Mais la faible femme, la tremblante mère, ont disparu pour faire place à un être qui, jeté hors de sa nature par le fanatisme de l'amour, est désormais inaccessible à la crainte, et va frapper, sans pâlir, aux portes de l'enfer.

» Dans ce paroxysme d'enthousiasme héroïque, Alceste interpelle les dieux du Styx pour les braver; une voix rauque et terrible lui répond; le cri de joie des cohortes infernales, l'affreuse fanfare de la trombe tartaréenne retentit pour la première fois aux oreilles de la jeune et belle reine qui va mourir. Son courage n'en est point ébranlé. Elle apostrophe, au contraire, avec un redoublement d'énergie ces dieux avides, dont elle méprise les menaces et dédaigne la pitié; elle a bien un instant d'attendrissement, mais son audace renaît, ses paroles se précipitent : « *Je sens une force nouvelle.* » Sa voix s'élève graduellement, les inflexions en deviennent de plus en plus passionnées : *Mon cœur est animé du plus noble transport!* et après un court silence, reprenant sa frémissante évocation, sourde aux aboiements de Cerbère, comme à l'appel menaçant des ombres, elle répète encore : *Je n'invoquerai pas votre pitié cruelle,* avec de tels accents, que les bruits étranges de l'abîme disparaissent vaincus par le dernier cri de cet enthousiasme mêlé d'angoisse et d'horreur.

Je crois que ce premier acte d'Alceste est la manifestation la plus complète des facultés de Gluck, facultés qui ne se représenteront peut-être jamais réunies au même degré chez le même individu : inspiration entraînante, haute raison, grandeur de style, abondance de pensées, connaissance profonde de l'art de dramatiser l'orchestre, expression toujours juste, naturelle et pittoresque, désordre apparent qui n'est qu'un ordre plus savant, simplicité d'harmonie et de dessins, mélodies touchantes, et, par-dessus tout, force immense qui épouvante l'imagination capable de l'apprécier. »

H. BERLIOZ.

NOUVELLES.

*** Aujourd'hi dimanche, par extraordinaire, à l'Opéra, le *Prophète*, pour les dernières représentations de Mme Viardot.

*** Deux représentations du *Prophète* ont été données lundi et mercredi, toujours avec la même affluence. Dans la première, le rôle de Berthe était chanté par Mme Jullienne, dans la seconde par Mme Hébert-Massy.

*** La représentation au bénéfice de Barroilhet, annoncée pour jeudi dernier, est ajournée au mois prochain.

*** Les études de l'*Enfant prodigue*, l'opéra nouveau de M. Auber, se poursuivent activement. Tous les décors seront prêts dans peu de jours.

*** Meyerbeer est en ce moment à Berlin.

*** Le théâtre Italien a repris *Don Pasquale* avec Lablache, Ronconi, Brignoli et Mme Persiani. Lablache a changé de costume : il faut bien suivre la mode, mais il n'a pas changé de talent : c'est toujours l'idéal du comique et du vrai dans ce personnage, dont il a fait un être réel. Ronconi est excellent aussi dans le rôle du médecin, et Brignol chante très-agréablement la sérénade. Mme Persiani joue mieux qu'elle ne chante le rôle de Norina, dans lequel ses notes aiguës se font un peu trop sentir.

*** C'est le 14 avril que sera exécuté, au Théâtre-Italien, le *Sélam*, symphonie descriptive, dont la poésie est de Théophile Gauthier et la musique de M. Ernest Reyer, qui a rapporté d'un long séjour en Orient des inspirations tout à fait originales, qu'il sera curieux de comparer à celles de Félicien David.

*** Le succès de Mlle Lefebvre dans la *Fée aux Roses* s'est continué et confirmé. La jeune artiste est désormais en pleine possession du rôle de Nérilha, et la vogue de l'ouvrage se soutient, grâce à elle, ainsi qu'à Mlle Meyer, aussi bonne comédienne que cantatrice.

*** En venant s'associer à Mme Sontag, dans les deux derniers concerts qu'elle donnait cette semaine, Thalberg ne pouvait manquer d'en redoubler la vogue. Aussi, la salle s'est deux fois remplie, comme dans les premiers jours, et l'enthousiasme s'est divisé en deux parts égales. Avant de quitter Londres, Thalberg s'était fait entendre avec un succès extraordinaire aux concerts du mercredi.

*** Parmi les grands concerts où l'on entend une bonne exécution de la musique des maîtres, il faut ranger ceux de la *Société des concerts de bienfaisance*, organisés par M. Edouard Rodrigues, au profit de l'asile des orphelins du 12e arrondissement. M. Rodrigues dirige lui-même son orchestre, recruté au Conservatoire, et ses chœurs, composés d'une réunion nombreuse d'amateurs et d'artistes. Le choix des morceaux fait honneur à son goût musical; ce sont des œuvres trop rarement entendues de Haydn, de Gluck, de Mozart, de Weber, etc. — Il n'est donc pas étonnant qu'un public d'élite se presse à ces solennités, espacées de mois en mois, et dont la seconde (de cette année) a eu lieu mardi dernier, salle Sainte-Cécile.

*** Mme Pleyel est en ce moment à Paris.

*** De Bériot nous a quittés depuis deux jours pour retourner à Bruxelles.

*** Vieuxtemps est attendu à Bruxelles au mois de mai prochain.

*** M. Léonard le violoniste et sa femme (Antonia di Mendi), sont partis pour la Suède.

*** La nouvelle donnée par quelques journaux que M. Guillaume Beer, membre de la première chambre de Prusse, et frère de l'illustre Meyerbeer, serait mort, n'est heureusement pas exacte. M. Guillaume Beer a été gravement malade, mais il vient d'entrer en convalescence.

*** M. Santo-Mango nous adresse une réclamation qui sort de l'usage ordinaire. Au lieu de revendiquer un droit de participation à la publication d'un ouvrage quelconque, il proteste contre la part qui lui est attribuée à tort dans les paroles des *Tre arietta*, de Rossini, récemment publiées par MM. Brandus et Troupenas. Les premières strophes de ces *ariette* sont de Métastase; M. Santo-Mango n'a fait que les compléter, et il se contente de cet honneur, qui n'en est pas moins grand pour être partagé.

*** Aujourd'hui dimanche, cinquième concert de la société de l'Union musicale, salle Sainte-Cécile.

*** M. Desmarets, premier violoncelliste de l'Opéra, donnera, le 21 mars, salle Sainte-Cécile, un grand concert avec orchestre, et dans lequel Mme Viardot se fera entendre. En voici le programme : 1° Ouverture de *Guillaume-Tell*. — 2° Marche des *Deux avares*, de Grétry. — 3° Solo de concert pour violoncelle, exécuté par M. Desmarets. — 4° Cavatine de *Robert le Diable*, chantée par Mlle Dobrée. — 5° Concerto pour piano, par Mme Desmarets. — 6° Mélodies espagnoles chantées par Mme Viardot. — 7° Solo de flûte, exécuté par M. Borus. — 8° Chœur des chasseurs de Weber. — 9° Ouverture d'*Oberon*.

*** Une brillante matinée musicale sera donnée, le dimanche 24 mars, à 2 heures précises, salle Sax, rue Saint-Georges, par Mlle Bambaud, pianiste distinguée. On entendra MM. A. Ropiquet, Gilette, Malézieux, Adam, Mme Roulle et la bénéficiaire. — On se procure des billets chez M. Sax et chez Mlle Rambaud, rue de Navarin, 31.

*** Un congrès musical s'organise en ce moment à Angers. La commission générale chargée de le préparer se propose de donner à cette fête un éclat inconnu jusqu'à ce jour en province, et l'appui qu'elle a trouvé dans le comité de l'Association des artistes-musiciens de Paris lui permettra d'atteindre ce résultat. Le congrès durera quatre jours, dont le programme est ainsi réglé : mercredi 17 avril, *Solennité religieuse*, messe de Niedermeyer, exécutée à grand orchestre; jeudi 18, *Concert spirituel*; vendredi 19, *grand concert vocal et instrumental :* samedi 20, *bal*. Voici la liste des artistes de Paris qui doivent se faire entendre : Mmes Dobré, Montigny; MM. Alexis Dupond, Géraldy, Léon Reynier, Bruneau, Triébert, Leroy, Mengal, Jancourt, Croisilles, Tolbecque, Tilmant jeune, Gouffé, Labro, Croharé. Les bénéfices du congrès seront consacrés en partie aux pauvres d'Angers et en partie à la caisse de l'Association des artistes-musiciens.

*** Voici le programme de la troisième séance qui sera donnée le jeudi 21, par Mme Wartel, MM. Joachim et Cosmann : 1° quatuor pour instruments à cordes, de Mendelssohn; 2° sonate pour piano et violon (en *si* bémol), de Mozart; 3° quintette pour piano, violon, alto, violoncelle et contre basse, de Mme Farrenc; 4° chacone pour violon seul, de Sébastien Bach; 5° quatuor posthume pour instruments à cordes, de Beethoven.

*** La troisième séance de musique de chambre donnée par MM. Alard et Franchomme aura lieu aujourd'hui dimanche, 17 mars, à 2 heures précises, dans la petite salle du Conservatoire de musique.

*** La mort vient d'enlever un artiste qui fut pendant trente ans violon à l'orchestre de l'Opéra, et ensuite pendant près de vingt ans chef d'orchestre du théâtre du Palais-Royal. Fils de parents qui exerçaient la profession de comédiens, Guénée naquit à Cadix en 1779. Revenu à Paris vers l'âge de 13 ans il fut placé chez un dentiste, M. Miel, qui était aussi amateur de musique et jouait du violon pour se distraire. Le jeune Guénée se mit à étudier cet instrument seul et sans maître, avec une telle persévérance et un tel succès qu'il put se présenter au Conservatoire et y remporter bientôt après un premier prix. Il reçut sa couronne de la main même de l'empereur. Guénée étudiait aussi la composition sous Reicha, et fut jugé digne du second prix. En 1813, il composa la musique du premier opéra-comique de Scribe, la *Chambre à coucher*. Il écrivit encore celle de la *Comtesse Trowu*, ouvrage du même auteur, des *Noces de Gamache* et du *Neveu de Monseigneur*, donnés à l'Odéon. Duprez, alors débutant, chantait dans ce dernier ouvrage. Ce qu'il a composé d'ouvertures, d'airs nouveaux pour le théâtre dont il dirigeait l'orchestre, est incalculable. Il laisse un grand nombre de quatuors, quintettes et études pour le violon. Le directeur du théâtre de la Montansier, M. Dormeuil, a prononcé les paroles suivantes aux obsèques de l'artiste :

« Nous ne laisserons pas fermer cette tombe sans dire un mot d'adieu à celui qui a si longtemps partagé nos travaux, qui a contribué personnellement à nos succès. M. Guénée, vous le savez tous, était un artiste d'un mérite supérieur. Sa réputation, il ne la doit pas au caprice de la mode, à la vogue de la semaine, elle est le résultat de longues études, de travaux consciencieux : aussi possédait-il une science profonde. Compositeur distingué, instrumentiste de premier ordre, s'il ne laisse pas après lui des œuvres plus complètes, il ne faut en accuser que son excessive modestie, que cette défiance de lui-même qui ont pu nuire à ses intérêts, mais qui agrandissent encore son éloge. D'un caractère parfois ombrageux, Guénée cependant était bon et bienveillant pour tous; il était foncièrement honnête, il était charitable; pleurons la perte de cet homme de bien et rappelons-nous toujours les premières qualités de notre camarade et de notre ami. »

Guénée est mort à soixante et onze ans, après une courte maladie. Il laisse une veuve et un fils, qui depuis longtemps déjà suit la carrière dramatique. Il est auteur d'un assez grand nombre de vaudevilles.

Chronique départementale.

*** *Marseille*, 8 *mars*. — Après avoir chanté dans deux concerts à la salle Boisselot, l'Alboni s'est montrée au théâtre dans la *Favorite*, qu'elle a chantée plusieurs fois avec un succès immense. — Le *Prophète* continue de faire salle comble. — On promet incessamment le *Val d'Andorre*.

*** *Boulogne-sur-Mer*, 11 *mars*. — Thalberg s'est fait entendre il y a deux jours dans le concert donné au profit des pauvres par la Société philharmonique. Malgré l'affluence qui s'était portée au dernier concert, malgré les représentations de Rachel, annoncées pour cette semaine et la suivante, le nom de Thalberg a eu le privilége d'attirer à lui une foule d'admirateurs, par la sympathique puissance qu'il exerce sur notre population. L'éminent artiste a joué avec son talent inimitable son grand duo sur *Norma* avec M. Schilling. Il devait terminer par sa Tarentelle; mais comme, après l'avoir entendue, le public la redemandait en masse, Thalberg s'est remis au piano et a joué son morceau sur *Don Pasquale*, qu'il nous avait déjà fait connaître en 1845. Aujourd'hui comme alors l'effet a été magique, et l'artiste en a été remercié par une nouvelle ovation. — M. Vivien, violoniste pur et énergique, s'est fait vivement applaudir dans un caprice de sa composition intitulé : *la Marche*, où il a su combiner les difficultés dont il se joue avec une mélodie heureuse d'inspiration. L'accompagnement de ce morceau est fort bien fait. — La partie vocale était confiée aux deux amateurs qui ont obtenu tant de succès au dernier concert. Celui-ci a été pour eux l'occasion d'un nouveau triomphe dans un air de *Lucie* et dans un duo de la *Reine de Chypre*.

Châlon-sur-Saône. — Le dernier concert donné par la Société philharmonique avait attiré un public nombreux; car il s'agissait d'entendre deux artistes d'élite, M. et Mme Mulder, qui étaient précédés de la plus brillante réputation. Mme Mulder-Duport, après avoir prodigué les vocalises les plus brillantes, dans l'air de *Torquato-Tasso*, a ému et attendri son auditoire par son chant expressif dans une romance intitulée : *la Presse des Matelots*. Le succès de la ravissante cantatrice a été complet, et le public a exprimé son enthousiasme par trois à quatre salves d'applaudissements après chacun de morceaux. M. Richard Mulder, pianiste au jeu large et puissant, qui a su se faire applaudir à côté de Thalberg à son dernier voyage à Lyon, nous a fait entendre cinq morceaux de sa composition : son boléro-caprice, sa délicieuse étude, *la Cascade*, dans laquelle l'artiste déploie une vélocité prodigieuse, et une brillante polonaise guerrière, ont sou'evé des tonnerres d'applaudissements qui s'adressaient autant au compositeur qu'au pianiste. Nous devons au concours de M. et Mme Mulder une soirée dont le souvenir vivra longtemps parmi nous.

*** *Rouen*, 14 mars. — Hier, un salut a eu lieu à la cathédrale en faveur de l'œuvre de Saint-Vincent-de-Paul. Après un sermon prononcé par M. l'abbé Neveu, les enfants et les chantres de la maîtrise ont exécuté plusieurs morceaux remarquables de musique sacrée. C'est à la réforme opérée dans le chant liturgique de notre métropole par les soins de M. Blanquart de Bailleul et sous l'intelligente direction de M. Vervoitte, réforme que nous avons approuvée et soutenue de tout notre pouvoir, que la population rouennaise doit de connaître enfin et d'entendre souvent tant de chefs-d'œuvre jusqu'alors ignorés dans notre ville. Nous avons entendu hier, avec le plus vif intérêt, un chœur fugué d'Hummel, un *Benedictus* d'Haydn et un motet de l'abbé Voglas. Au milieu de ces magnifiques conceptions du génie inspiré, deux motets en plain-chant harmonisé; un *Ave verum* et un *Ave Regina* ont produit le plus bel effet. Ces deux morceaux font partie d'un grand travail de M. Vervoitte, qui a ainsi arrangé en *faux bourdons* tous les offices de l'année liturgique; travail parfaitement exécuté et dont la publication doit rendre d'éminents services dans les nombreux diocèses de France, où la musique sacrée a subi, comme à Rouen, une heureuse et complète restauration.

*** *Vienne* (Dauphiné), 7 mars. — Dans le concert donné par M. Marc Burty, nous avons surtout à signaler la participation habile et dévouée de M. Georges Hainl, le chef d'orchestre de Lyon. Il s'est réellement prodigué, lui et son violoncelle, soit en venant renforcer l'orchestre de Sainte-Cécile, soit en remplaçant le violon de M. Pontet dans le duo sur les motifs de *Guillaume Tell*, et en charmant l'auditoire avec ses *Souvenirs du Bourbonnais*. Mme Arga s'est aussi distinguée en chantant plusieurs morceaux.

Chronique étrangère.

*** *Prague*, 6 mars — Le *Prophète* sera donné prochainement sur le Théâtre-Royal. Deux membres de la direction de ce théâtre sont partis, l'un pour Vienne, l'autre pour Dresde, afin de prendre des renseignements sur la mise en scène du nouveau chef-d'œuvre.

*** *Anvers*. — On compte donner le *Prophète* à la fin de ce mois.

*** *Amsterdam* — Le *Prophète* a été donné avec le plus éclatant succès par la troupe allemande. Mlle Romani (Fidès), et M. Lehmann (Jean de Leyde), ont été très-applaudis. M. Lehmann a eu six fois les honneurs du rappel.

*** *Gand*, 12 mars. — Mme Charbogne, pianiste de cette ville, a donné, samedi dernier, un concert qui, sans contredit, est l'un des plus brillants qui aient eu lieu depuis longtemps dans notre ville: il avait réuni une société nombreuse et distinguée, et le joli foyer du Grand-Théâtre présentait l'aspect le plus ravissant. On y a entendu Mlle Anaïs Durand, notre excellente première chanteuse, qui a donné une nouvelle preuve de son beau talent, si bien apprécié du public gantois. M. Anthiome, premier ténor léger de notre théâtre, a dit de sa jolie voix si sympathique une mélodie de sa composition, pleine de charme, et la romance de l'*Eclair*, qu'il a chantée avec un sentiment et un goût exquis. Il nous quitte à la fin de l'année théâtrale, et nous apprenons qu'il est impatiemment attendu à Lille, où il est engagé pour la prochaine saison. M. de Clippel, premier prix de notre Conservatoire, a fait son début d'une manière brillante, dans une fantaisie de Vieuxtemps pour le violon. Quant à Mme Charbogne, il est impossible de jouer avec plus de goût, d'énergie et de netteté. Dans un grand sextuor de Ries, elle s'est montrée profonde musicienne, et en a dirigé l'exécution avec une grande habileté; elle s'est fait entendre dans quatre morceaux de genres différents, et a su imprimer à chacun d'eux le caractère qui lui est propre. Elle a terminé le concert par le *Carnaval de Venise*, qu'elle a exécuté de la manière la plus savante et la plus spirituelle.

*** *Leipzig*. Mlle Gundy vient d'être engagée à l'Opéra, où elle doit chanter le rôle de Fidès du *Prophète*, qui sera prochainement représenté.

*** *Berlin*. — A la dernière séance de la Société des concerts de la chapelle royale, on a exécuté la symphonie en *si* bémol de Taubert. Cette belle œuvre a excité l'enthousiasme des nombreux auditeurs.

— Jenny Lind s'est fait entendre dans un concert donné au bénéfice de l'Association de secours aux ouvriers invalides. Entre autres morceaux, elle a chanté la *Grand'mère* de Meyerbeer. Elle a été vivement applaudie. M. Théodore Pixis, qui a joué deux morceaux, a également eu beaucoup de succès.

— Voici le programme du premier des concerts organisés par M. Henri Blanchard, au bénéfice des indigents du 11e arrondissement:

PREMIÈRE PARTIE

1° Septuor de Hummel, pour piano, alto, violoncelle, contre-basse, hautbois et cor, exécuté par MM. Ad. Blanc, Dorus, Verroust, Mengal, Cossmann Gouffé, et Mlle Charlotte de Malleville.
2° Romance de la *Fée aux Roses*, chantée par M. Charles Ponchard.
3° Fantaisie pour flûte sur des motifs de *Lucrezia Borgia*, exécutée par Dorus.
4° Air de *Robert-le-Diable*: *En vain j'espère*, chanté par Mme Dorus-Gras.
5° Mélodies de Schubert, interprétées sur le violoncelle, par Cossmann
6° Air d'*OEdipe à Colone*, chanté par Hermann-Léon, de l'Opéra Comique.
7° Duo pour violon et piano, composé et exécuté par les frères Wieniawski.
Intermède. — *Le petit Savoyard et son singe*; *la Fille de ma portière*, chansonnettes par M. Ste-Foy, du théâtre de l'Opéra-Comique.

DEUXIÈME PARTIE.

1° Fragments d'un quatuor de M. Henri Blanchard, pour deux violons, alto et basse, exécutés par MM. Joachim, Saenger, Adolphe Blanc et Cossmann.
2° *Le Rossignol*, duo pour voix et flûte, exécuté par Mme Dorus-Gras et son frère.
3° Sonate de Beethoven en *ut* dièze mineur (œuvre 27), pour piano seul, dite par Mlle Charlotte de Malleville.
4° *Rien*, romance, variations sur *Cendrillon*, chantées par Mme Charles Ponchard.
5° Fantaisie brillante pour le violon sur la marche et la romance d'*Otello* de Rossini par Ernst, exécutée par M. Joachim.
6° Duo de *Guillaume Tell*, chanté par M. Roger et Mme Dorus-Gras.
7° Final, *Harmonie militaire*, morceau sur des motifs de la *Favorite*, exécuté sur les instruments de Sax.

SOCIÉTÉ PHILHARMONIQUE.

Salle Sainte-Cécile, rue de la Chaussée d'Antin, 49 *bis*.

2me Concert. — Mardi 19 mars à 8 heures du soir.

PROGRAMME.

1° Ouverture du *Freischütz* de Weber.
2° *Adoramus*, chœur, de Palestrina.
3° *Harold en Italie*, symphonie en 4 parties avec un alto principal, de M. Berlioz:
1re partie. Harold aux montagnes, scènes de mélancolie, de bonheur et de joie
2e partie. Marche de pélerins chantant la prière du soir.
3e partie. Sérénade d'un montagnard des Abbruzes à sa maîtresse.
4e partie. Souvenirs des scènes précédentes. Orgie des brigands.
(L'alto solo sera joué par M. L. Massart.)
4° Chanson en chœur sans accompagnement, du XVIe siècle.
5° Fragment d'un concerto de violon composé et exécuté par M. Herman.
6° Scènes du 1er acte d'*Alceste* de Gluck, chantées par Mme Julienne, M. Arnoldi et le chœur:
1. *O ciel! qu'allons-nous devenir!* chœur.
2. *Dieu puissant!* chœur.
3. Marche religieuse.
4. *Apollon est sensible à nos gémissements*; scène de l'oracle.
5. *Non, ce n'est point un sacrifice!* air de soprano.
6. *Déjà la mort s'apprête*, air de basse.
7. *Divinites du Styx!* air de soprano.
7° Air de *Betly*, de Donizetti, chanté par Mme Ugalde-Beaucé.
8° Finale de *Moïse*, de Rossini.
(Les solos seront chantés par Mme Ugalde-Beaucé et M. Arnoldi.)

L'orchestre, composé de 100 musiciens, sera conduit par M. Berlioz.

Le chant, composé de 120 voix, sera dirigé par M. Dietsch.

On se procure des billets au magasin de musique de MM. Brandus et Cie, 87, rue Richelieu.

CONCERTS ANNONCÉS.

Le 17 mars à 1 heure 1/2, premier des concerts organisés par M. Blanchard, au bénéfice des indigents du 11e arrondissement. — A la mairie du 11e arrondissement.

Le 17 mars à 2 heures, Union musicale. — Salle Sainte-Cécile.
Le 17 mars à 2 heures, MM. Alard et Franchomme. — Conservatoire.
Le 17 mars à 2 heures, M. de Maimo. — Erard.
Le 18 mars à 2 heures, Mme Sontag. — Salle Sainte-Cécile.
Le 18 mars à 8 heures du soir, M. Batta. — Erard.
Le 19 mars à 8 heures du soir, Grande Société philharmonique dirigée par Berlioz. — Salle Sainte-Cécile.
Le 19 mars à 8 heures du soir, Mme Farrenc — Erard.
Le 21 mars à 8 heures du soir, M. Desmarest. — Salle Sainte-Cécile.
Le 21 mars à 8 heures du soir, Mme Wartel. — Erard.
Le 22 mars à 8 heures du soir, M. Jaell. — Erard.
Le 23 mars à 8 heures du soir, M. Rosenhain. — Erard.
Le 23 mars à 8 heures du soir, M. Max Mayer. — Pleyel.
Le 24 mars à 8 heures du soir, Mlle Rambaud. — Sax.
Le 1er avril à 8 heures du soir, M. Seigmann. — Pleyel.
Le 1er avril à 8 heures du soir, M. Léon Reynier. — Erard.
Le 6 avril à 8 heures du soir, M Rosenhain. — Erard.
Le 9 avril à 8 heures du soir, MM. Wieniawski frères. — Erard.
Le 14 avril à 2 heures, Reyer, Selam, symphonie. — Italiens.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

— Dimanche dernier a eu lieu, dans le vaste amphithéâtre de l'Ecole de médecine, devant un nombreux auditoire, le premier concert mensuel de la grande Société chorale fondée et dirigée par M. Emile Chevé. Les exécutants, tous élèves du savant professeur, étaient au nombre de 200. On y a vivement applaudi le chœur des buveurs de la *Juive*, d'Halévy, la prière de la *Mort d'Adam*, de Lesueur, la marche de *Lambert-Simnel*, d'Ad. Adam, le *Chant national*, de Monpou, et huit autres morceaux nouveaux, parmi lesquels nous citerons les *Rameaux*, d'Oscar Comettant. — L'*Enclume*, les *Mineurs*, les *Hussards de la mort*, *Travail et liberte*, *Arcole*, le *Travail et Dieu*, les *Volontaires*, les *Petits Souliers de Noël*, les *Enfants peureux*, l'*Hymne à la France*, ont été exécutés avec succès cet hiver dans divers concerts par les élèves de l'école Galin Paris-Chevé. Ces chœurs font partie de deux albums populaires en chiffres de 1850, qui renferment quarante-cinq morceaux, pour voix égales, composés spécialement pour les élèves de la méthode en chiffres, sur des paroles de M. A Vialon, par les célébrités musicales de notre époque. — 300 morceaux célèbres, pour voix égales, extraits des opéras modernes: *Robert-le-Diable*, la *Juive*, *Lucie*, les *Huguenots*, la *Muette*, etc., ainsi qu'une centaine de chœurs, composés par les élèves de M. Emile Chevé, complètent actuellement le répertoire *moderne* de cette nouvelle société musicale populaire.

BRANDUS ET Cie,
87, rue Richelieu.

TROUPENAS ET Cie,
40, rue Vivienne.

L'OUVERTURE DU PROPHÈTE DE G. MEYERBEER,

arrangée pour piano à 4 mains, par C. V. ALKAN aîné.

Prix : 4 fr. net.

L'ARRANGEMENT POUR PIANO SEUL EST SOUS PRESSE.

MUSIQUE EN CHIFFRES

MÉTHODE GALIN-PARIS-CHEVÉ. — BIBLIOTHÈQUE NATIONALE.

1830

ÉTRENNES MUSICALES POPULAIRES

Avec paroles pour la Jeunesse.

ALBUM
DE 20 NOUVEAUX CHANTS NATIONAUX
OU
GUERRIERS
INÉDITS
COMPOSÉS pour les élèves de LA MÉTHODE
GALIN-PARIS-CHEVÉ
PAR
Halévy, Adam, Niedermeyer, Félicien David, Boïeldieu, Thys, Henrion, Elwart, Cometiant, Morel, H. Duvernoy, Blanchard, Concone, Massé, Aggiutorio, Martin d'Angers, Etling, Scard, Allyre Bureau et Le Carpentier.
(Quelques-uns de ces morceaux ont été couronnés au dernier concours).
Avec Biographies, paroles
et traduction de **A. VIALON**, élève d'Em. Chevé.

ALBUM
HOMMAGE DES COMPOSITEURS MODERNES
A L'ÉCOLE
DE P. GALIN,
VINGT-CINQ
Morceaux inédits composés *pour les Élèves*
DE M. ÉMILE CHEVÉ
PAR
Adam, Bazin, Boisselot, Bordogni, Bonoldi, Collet, Comettant, Félic. David, H. Duvernoy, Ermel, Etling, Halévy, Henrion, Labarre, Ovide Laurent, Le Carpentier, Lefebure-Wely, Lelyon, N. Louis, V. Lefebvre, Marmontel, Masini, J.-J. Masset, Meifred, Montfort, Rossy et Thys.
Avec Biographies, paroles
et traduction de **A. VIALON**, élève d'Em. Chevé.

PRIX NET : **2** F. EN FEUILLES. — PRIX NET : **2** F. EN FEUILLES.

PREMIER **ALBUM** MUSICAL
DU PEUPLE,
30 MORCEAUX
EXÉCUTÉS PUBLIQUEMENT ET COMPOSÉS
PAR DES OUVRIERS,
Élèves des Cours de Musique vocale et d'harmonie de M. Émile CHEVÉ.
Publication gratuite avec paroles par
A. VIALON.
PRIX NET : **1** FR. **25** EN FEUILLES.

PREMIER **ALBUM** DRAMATIQUE.
50 MORCEAUX
Célèbres
AVEC OU SANS ACCOMPAGNEMENT, TIRÉS DES
OPÉRAS NOUVEAUX :
Lucie de Lamermoor, Robert-le-Diable, Zampa, la Muette, les Huguenots, la Juive, etc.
Avec Biographies; Revue musicale, et traduction de
A. VIALON.
PRIX NET : **3** FR. **50** EN FEUILLES.

Chacun de ces quatre Albums se vend : 25 c. en plus, broché. — 75 c. en plus, cartonné. — 1 fr. 50 en plus, relié.

Bibliothèque de l'École GALIN-PARIS-CHEVÉ.

PANTHÉON MUSICAL POPULAIRE,

Avec Revue musicale, Biographies, Feuilleton musical, Paroles pour la Jeunesse, Accompagnements et Traduction EN MUSIQUE EN CHIFFRES DE **A. VIALON**, ÉLÈVE DE M. ÉMILE CHEVÉ.

Panthéon **Scholastique**	moderne.	Méthode de musique vocale.	net. 7 50
— —	id.	Méthode d'harmonie.	net. 15 »
Panthéon **Instrumental**	moder.	Méthode de piano [prochainement.]	
— **Vocal**	id.	800 duos gradués.	net. 8 »
Panthéon **Dramatique**	moderne.	Opéras nouveaux célèbres.	net. 3 50
—	ancien.	Grands maîtres dramatiques.	
Panthéon **Religieux**	moderne.	Morceaux religieux nouveaux.	
— —	ancien.	Grands maîtres religieux.	net. 3 50
Panthéon **Choral**	moderne.	Hommage à l'Ecole de Galin.	net. 2 »
Panthéon **Patriotique**	moderne.	Nouveaux chants nationaux	net. 2 f »
—	ancien.	Chants héroïques de nos pères.	3 50
Panthéon **Harmonique**	moderne.	Morceaux des élèves de E. Chevé.	6 »
— —	id.	Les femmes compositeurs.	id. 1 50
Panthéon **Comique**	moderne.	Chansonnettes comiques célèbres.	
— **Mélodique**	ancien.	La clé du caveau, 2,500 airs.	10 »
Panthéon —	moderne.	Romances nouvelles à grand succès.	
— **Classique**	id.	Célèbres vocalistes modernes.	
Panthéon **Récréatif**	moderne	Quadrilles, Valses, Polkas, etc.	

AVIS. Toute reproduction entière ou partielle des morceaux de notre Bibliothèque en Chiffres, par UN MOYEN QUELCONQUE D'IMPRESSION (même en vue d'une simple exécution), est formellement INTERDITE et sera poursuivie. — Chaque demande adressée *franco* à M. A. VIALON, rue de la Bourse, n. 1, devra être accompagnée d'un mandat sur la poste. Les frais d'envoi sont à la charge du demandeur.

PARIS, A. VIALON, rue de la Bourse, n° 1, chez **A. BRULLÉ**, Éditeur, grande galerie des Panoramas, 14.
Les 800 Duos et les Méthodes se trouvent chez M. **Émile CHEVÉ**, rue Saint-André-des-Arts, 52 (ancien 60).

Chez BRANDUS et Ce, 87, rue Richelieu.
DEUX
MORCEAUX NOUVEAUX
DE
TH. DOEHLER.
Op. 68.
MARCHES FLORENTINES.
Prix : 3 fr. net.
Op. 69.
ONZIÈME NOCTURNE.
Prix : 3 fr. net.

TRE ARIETTE
per soprano
ED
UNA ARIA
per basso.
DA
G. ROSSINI.
Prix : 5 fr. net.

MANUEL GÉNÉRAL DE MUSIQUE MILITAIRE,
Comprenant entre autres documents l'esquisse d'une histoire de la musique chez les différents peuples, depuis l'antiquité jusqu'à nos jours.
Par Georges Kastner.
Prix : 25 fr. — *Librairie de Firmin Didot frères, 56, rue Jacob.*

AUX CHANTEURS. — Extinctions de voix, Enrouements, Toux, Rhumes, Asthmes, Grippes, guéris par le Sirop et la Pâte pectorale de Carragaheen et par les Dragées de Phelandrium, de LERET, ph., rue Coquillière, 37.

Typographie de H. V. de Surey et Cie, rue de Sèvres, 37.

PARIS, IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

17e Année. N° 12. 24 Mars 1850.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres. Cramer, Beale et Cie, 201 Regent street.
St-Pétersbourg. Bellizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musical.
Rome. Merle.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Id.
Leipzig. Michelsen.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements et Belgique. . . . 30
Etranger. 34

Annonces.

50 cent. la ligne. . . . . pour 4 fois.
30 cent. . . . . pour 3 fois.
20 cent. . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Notice nécrologique sur R. G. Kiesewetter de Wiesenbrunn, par **Fétis** père. — Société philharmonique (2e concert), Union musicale (5e matinée), par **Maurice Bourges.** — Auditions musicales, concerts au bénéfice des indigents du 11e arrondissement et autres, par **Henri Blanchard.** — Tirage de la Loterie nationale des Associations des artistes musiciens, peintres, sculpteurs, etc. Nouvelles et annonces.

NOTICE NÉCROLOGIQUE

SUR R.-G. KIESEWETTER DE WIESENBRUNN,

CONSEILLER AULIQUE A VIENNE ;

PAR M. ALOYS FUCHS (1).

Bien que plusieurs journaux aient publié des notices nécrologiques sur le savant estimable et l'homme d'Etat dont il est ici question, ces notices sont si incomplètes, et, en partie, si inexactes ou insignifiantes, que l'auteur de celle-ci, son ami pendant trente ans, espère qu'il lui sera permis de mettre au jour, pour ses amis et admirateurs, les renseignements authentiques qu'il a recueillis sur les circonstances les plus importantes de la vie de Kiesewetter, et ses travaux relatifs à la musique.

Raphaël-Georges Kiesewetter naquit, le 29 août 1773, à Holleschau en Moravie, où son père exerçait la profession de médecin. Destiné au service de l'État, il fit de bonnes études et suivit des cours de philosophie à Olmütz, et de droit à Vienne. En 1794, il fut employé à la chancellerie militaire près de l'armée impériale. Plus tard (en 1801), il entra au conseil de guerre aulique, dans lequel il prit rang de conseiller en 1807, et remplit la charge de référendaire jusqu'en 1845. Enfin, après cinquante et un ans de service, il fut mis à la retraite. Quelques années auparavant il avait été anobli en récompense de son mérite et de ses travaux.

Dès l'âge le plus tendre, il avait étudié le solfége et le piano, mais sans progrès remarquables, à cause des interruptions fréquentes des leçons qu'il recevait. Lorsqu'il eut atteint l'âge de seize ans, il reprit l'étude de la musique et se livra particulièrement à celle de la flûte, sur laquelle il acquit un talent assez distingué, mais qu'il abandonna dans la suite.

Lorsqu'il eut atteint l'âge d'homme, Kiesewetter, doué d'une belle voix de basse, de la facilité de lire la musique à livre ouvert, et d'une belle prononciation, fut recherché dans toutes les sociétés musicales, et coopéra, comme chanteur de solos, aux grands concerts philanthropiques, dans lesquels il obtenait des succès. Plusieurs compositeurs de cette époque, tels que B. Kraft et Bonora, ont écrit des morceaux pour sa voix, remarquable par la beauté des sons graves. Pendant quelques années, il se livra aussi par fantaisie à l'étude du basson et de la guitare (en forme de luth), et acquit quelque talent sur ces instruments.

Cependant son goût le portait principalement vers la partie scientifique de la musique. Déjà Kiesewetter avait atteint l'âge de trente ans, incessamment occupé de ses travaux officiels, lorsqu'il se livra à l'étude de l'harmonie sous la direction d'Albrechtsberger. Plus tard, il reçut des leçons de contre-point de Hartmann, quoiqu'il ne se sentît ni le goût ni le talent de la composition.

Vers 1816, il commença à rassembler une collection de partitions d'ancienne musique, secondé par quelques amateurs qui se trouvaient alors en Italie. Par leur secours et par ses recherches, ses recueils sont devenus de véritables archives de l'histoire de la musique, moins par la quantité de pièces, que par des modèles de tous les styles et de toutes les écoles. Par l'ordre historique qu'il y a introduit, cette collection est devenue très-remarquable. On y admire particulièrement la beauté et la correction des exemplaires, ainsi que leur conservation. Depuis ce temps, la maison de Kiesewetter devint pour la ville de Vienne une académie d'ancienne musique, où pendant trente ans, et plusieurs fois chaque année aux époques de l'Avent, du Carême, et particulièrement de la Semaine-Sainte, on exécutait les plus beaux ouvrages de Palestrina, d'Allegri, de Vittoria, de Carissimi, de Leo, de Scarlatti, de Jomelli, de Durante, de Pergolèse, de Majo et de Lotti, ainsi que ceux de Fux, de Caldara, de J.-Séb. Bach, de Graun et autres maîtres célèbres. Ces concerts de musique offraient un vif intérêt aux amateurs qui s'y rendaient en foule.

Le penchant de Kiesewetter à recueillir les œuvres de musique ancienne et à les faire exécuter périodiquement, le conduisit à la lecture de la biographie des maîtres, et de là à l'étude plus approfondie de l'histoire de l'art et de sa littérature, qui occupait la plus grande partie de ses loisirs. Encouragé par les résultats de ses recherches, il crut devoir communiquer au public, dans des dissertations spéciales, ce qu'il avait acquis de connaissances, et ce qui était souvent en contradiction avec les traditions généralement admises. C'est ainsi que dans l'espace d'un certain nombre d'années, il a publié divers ouvrages aussi distingués par la pureté du style que par des aperçus lumineux et par une exposition élégante. Le monde savant lui a décerné, pour ces travaux, une des premières places parmi les écrivains modernes sur la musique. Il entretenait avec ceux-ci une correspondance active et littéraire.

Sa dissertation sur le mérite des Neerlandais en ce qui concerne l'art musical a été récompensée de la grande médaille d'or par la classe des beaux-arts de l'Institut de Hollande, et publiée aux frais de cette académie. Son livre intitulé *Histoire de la musique moderne* a eu

(1) Chanteur de la chapelle impériale et royale de Vienne, et possesseur d'une riche collection de livres sur la musique, d'œuvres musicales, d'autographes et de portraits de musiciens célèbres.

déjà deux éditions, et a été traduit en anglais. Cette histoire est l'ouvrage le plus solide qui ait paru sur ce sujet jusqu'à ce moment.

Kiesewetter a été nommé membre de beaucoup de Sociétés savantes et philharmoniques, à savoir :

1° De la 4e classe de l'Institut des sciences, de la littérature et des arts d'Amsterdam;

2° Membre honoraire de l'Académie des beaux-arts de Berlin;

3° Membre correspondant de l'Académie impériale des sciences, à Vienne;

4° Correspondant du ministère de l'instruction publique en France, section des travaux historiques;

5° Associé honoraire de l'Académie de Sainte-Cécile, à Rome;

6° Membre de mérite de la Société pour la propagation de la musique dans les Pays-Bas;

7° Membre honoraire et vice-président émérite de la Société des amateurs de musique de l'empire d'Autriche, à Vienne;

8° Membre honoraire des sociétés musicales de Pesth, de Budde, de Prague, de Presbourg, de Gratz et de Klagenfurth.

Kiesewetter est mort le 1er janvier 1850, à Baden, près de Vienne, où il vivait dans une retraite absolue depuis le mois d'avril 1848, dans la soixante-dix-septième année de son âge, et après une courte maladie. Le 3 du même mois, après les obsèques, ses restes mortels ont été transportés à Vienne, et inhumés au cimetière appelé *Vor der Wœhrenger-Linie*, près de sa femme, qui l'avait précédé de quelques années dans la tombe.

Par une disposition testamentaire, il a légué à la bibliothèque impériale et royale de Vienne sa collection d'ancienne musique, telle qu'il l'a décrite dans le catalogue publié à ses frais en deux volumes, sous la condition qu'elle restera dans son ensemble et sera exposée dans les salles de cette bibliothèque sous la dénomination de *fonds de Kiesewetter*. A l'égard des livres et manuscrits sur la musique, ainsi que de sa correspondance littéraire, il les a légués à M. Aloys Fuchs, chanteur de la chapelle impériale et royale de Vienne.

L'opinion publique est unanime sur les excellentes qualités de Kiesewetter, comme citoyen, père de famille et homme d'État. Son humanité, sa noble gravité sans pédanterie, la douceur de son commerce, la culture de son esprit, enfin, sa haute intelligence, ont été admirées de tous ceux qui le connaissaient. Ses amis seuls savent ce qu'ils ont perdu par sa mort.

Le catalogue des ouvrages de ce savant, en ce qui concerne l'histoire et la littérature de la musique, se compose des objets dont le détail suit :

1. *Le Mérite des Neerlandais sous le rapport de la musique*, mémoire couronné et récompensé de la grande médaille d'or. Amsterdam.

2. *Histoire de la Musique moderne de l'Occident européen*, etc. Leipsick, Breitkopf et Haertel. 1re édition 1834, in-4°; 2e édition, *ibid.* 1846, in-4°. Toutes deux avec des suppléments et des notes.

3. *Sur la Musique des Grecs modernes*, avec des pensées libres sur cet art chez les anciens Grecs et Égyptiens, en trois parties. Leipsick, Breitkopf et Haertel, 1838, in-4° avec des suppléments.

4. *Guido d'Arezzo. Sa vie et ses travaux*, avec un supplément sur les traités de musique attribués à saint Bernard. Leipsick, Breitkopf et Haertel, 1840, in-4.

5. *Destinée et nature de la musique mondaine depuis le commencement du moyen-âge jusqu'à l'invention du style dramatique et du commencement de l'opéra*. Leipsick, chez Breitkopf et Haertel, 1841, in-4°, avec beaucoup d'exemples notés.

6. *La Musique des Arabes, d'après les sources originales*, accompagnée d'un avant-propos, par le baron de Hammer-Purgstall. Leipsick, Breitkopf et Haertel, 1842 avec des planches.

7. *Sur la vie et les ouvrages de Palestrina*, d'après le livre de l'abbé Baini, ouvrage posthume de F. S. Kandler, accompagné d'une préface et de remarques par R.-G. Kiesewetter. Leipsick, Breitkopf et Haertel, 1834, in-8°.

8. *Mémoires épars des Aristoxéniens modernes sur ce qu'il y a d'erroné dans l'arithmétique musicale, et sur ce qu'il y a de vain dans le calcul du tempérament*, recueillis et accompagnés d'une introduction historique en forme de préface, avec un article supplémentaire, par R.-G. Kiesewetter, et publiés par lui. Leipsick, Breitkopf et Haertel, 1846, in-8°.

9. *Sur l'octave de Pythagore*. Supplément à l'ouvrage précédent. Vienne, 1848, aux frais de l'auteur, in-8°.

10. *Catalogue de la collection de partitions d'ancienne musique du conseiller aulique R.-G. Kiesewetter*, publié par lui en deux volumes in-4°. Vienne, 1847.

2° DISSERTATIONS INSÉRÉES DANS DIVERS ÉCRITS PÉRIODIQUES.

11. Sur l'étendue des voix chantantes dans les ouvrages des anciens maîtres, et sur les changements qui ont eu lieu dans le diapason. (*Gazette musicale de Vienne*, ann. 1820.)

12. Sur la notation de saint Grégoire-le-Grand. (*Gazette musicale de Leipsick*, ann. 1828.)

13. Sur Francon, de Cologne, et les plus anciens auteurs concernant la musique mesurée. (*Ibid.*)

14. Sur un manuscrit inconnu du XVIe siècle. (*Ibid.*, ann. 1830.)

15. Sur un passage du sixième quatuor de Mozart, *décrié* par M. Fétis. (Plusieurs articles publiés dans la même *Gazette*, sous le pseudonyme de *Le Duc*, année 1831.)

16. Les tablatures des anciens instrumentistes, depuis l'introduction de la musique figurée et mesurée (en quatre articles dans la même *Gazette*, ann. 1831)

17. Sur l'origine de Josquin-des Prés. (*Ibid.*, 1835.)

18. *Compère*. Fin d'une polémique commencée par M. Fétis contre l'auteur du mémoire couronné par l'Institut des Pays-Bas. (*Ibid.* 1847.)

19. Sur le chant populaire et mondain dans le moyen-âge. (*Ibid.*, 1838.)

20. Sur la période de Francon, réplique à M. Fétis. (*Ibid.*)

21. Sur la manière de mesurer les sons et sur le tempérament. (Dans la *Cœcilia*, ann. 1832.)

22. Sur les instruments de musique et sur la musique instrumentale jusqu'à l'époque de la musique moderne de chambre et d'orchestre. (*Ibid.*, ann. 1843.)

23. Sur l'écriture musicale de saint Grégoire-le-Grand; réplique à l'occasion des lettres de M. Fétis sur son voyage en Italie. (*Gazette musicale de Leipsick*, 1843.)

24. Sur les différentes méthodes d'harmonie. (*Revue de Gassner*. Carlsruhe, 1843.)

25. Sur la nouvelle historique musicale. (Dans la *Cœcilia*, ann. 1844.)

26. Gloses marginales sur l'article de M. Fétis, concernant l'écriture musicale dont saint Grégoire s'est servi pour son *Antiphonaire*. (*Gazette musicale de Leipsick*, 1845.)

37. Le soi-disant tempérament égal et parfait, sans logarithmes, exécuté par une méthode graphique, etc. (Dans la *Cœcilia*, 1847.)

28. Supplément à la biographie du baron d'Astorga. (*Gazette musicale de Leipsick*, 1839.)

29. Correction à un critique du grand Palestrina. (Dans la *Gazette musicale de Vienne*, 1843.)

30. Les vrais principes de la musique grecque. (*Ibid.* 1841.)

3. ANALYSE ET CRITIQUE.

31. La musique grecque réduite à ses principes; anti-critique de Drieberg. (*Gazette musicale de Vienne*, 1841.)

32. Notice sur les collections musicales de la bibliothèque de Cambrai, par E de Coussemacker. (Dans la *Cœcilia*, 1844.)

33. Modes du plain-chant romain, par Sib. Stehlin. (*Ibid.* 1842.)

34. *Ottaviano dei Petrucci da Fossombrona*, premier inventeur de

la typographie de la musique par les caractères mobiles, par M. Ant. Schmid. (Dans les *Feuilles de Vienne* pour la littérature et l'art, an 1846.)

4. MANUSCRITS DÉLAISSÉS.

35. L'enseignement des accords développé d'après le système de l'harmonie fondamentale, avec une table de toutes les prolongations possibles. (Grand in-folio, 1 volume de texte et 2 d'exemples. Vienne, 1811.)

36. Système de l'harmonie fondamentale, en extrait, gr. in-4° de 208 pages.

37. Préparatifs pour l'étude de l'harmonie; 3 cahiers in-fol. Vienne, 1811.

38. Pensées sur la construction et la disposition d'un orchestre.

39. Notice sur l'*Anfiparnasso d'Orazio Vecchi*, comme préface à un exemplaire de cet ouvrage rarissime et de grande importance.

(*Traduit de l'allemand, et publié à la demande de l'auteur*, par Fétis père.)

SOCIÉTÉ PHILHARMONIQUE.

DEUXIÈME CONCERT.

UNION MUSICALE.

CINQUIÈME MATINÉE.

Aux idées comme aux institutions réellement bonnes, il ne faut pas toujours beaucoup de temps pour faire leur chemin. Voici la Société philharmonique qui ne vient que de naître, et déjà elle tient dans l'opinion un rang considérable. Il est vrai de dire que tout d'abord le nom et le puissant concours de Berlioz, son fondateur et son chef d'orchestre, lui ont valu, d'entraînement, l'adhésion de nombreux prosélytes. Mais que ce vote de confiance a été vite justifié! Dès son début la Société nouvelle a prouvé ses droits personnels aux sympathies du public par un ensemble extraordinaire des éléments de succès et de vitalité les moins douteux. Le deuxième concert a confirmé de si brillantes espérances.

Rendue avec autant de chaleur que d'élévation de style, l'ouverture du *Freischütz* servait de préface au riche programme de la soirée, dont l'intérêt principal reposait sur l'*Harold en Italie*, symphonie de Berlioz, et sur les fragments de l'*Alceste* de Gluck. Quel dommage que dans ces fragments les chanteurs-solistes se soient montrés si fort au-dessous de leur mission! Eh quoi! est-il donc impossible de trouver dans cette grande ville, qui se dit la source de toute perfection, deux artistes capables d'interpréter dignement ces pages majestueuses et pathétiques du premier acte d'*Alceste?* Pour l'honneur de la mère-patrie des arts, nous refusons de le croire. Mieux vaut rejeter sur la force des circonstances et du hasard un choix sans doute obligé. Point d'injustice cependant. Si M. Arnoldi, qui paraît ignorer que chanter fort n'est pas chanter juste, n'a pas fourni le moindre prétexte au plus petit éloge, s'il a été franchement mauvais dans le magnifique personnage du grand-prêtre, Mlle Julienne a rencontré parfois dans le récitatif et les deux airs d'*Alceste* : *Non ce n'est point un sacrifice* et *Divinités du Styx*, des élans de passion sentie, des éclairs d'inspiration. Mais sa voix, très-éclatante à l'aigu, manque de timbre vers le médium. La cantatrice a aussi le tort de faire vibrer perpétuellement le son, ce qui ne laisse pas d'affecter péniblement l'oreille. En dépit de ces défectuosités et quoique dépouillés de l'appareil dramatique qui leur est si nécessaire, ces fragments, et surtout la marche instrumentale, sublime rivale des bas-reliefs antiques les plus purs, ont produit un très-grand effet. Il faut avoir étudié cette musique si pleine de choses sous son apparente simplicité, il faut la posséder aussi profondément que Berlioz pour la conduire avec ce tact, cette sûreté, cette lucidité intelligente. C'est l'esprit même de Gluck qui le guide. Mais nous nous oublions à louer le chef d'orchestre, quand le compositeur et son *Harold* réclament nos éloges, éloges sincères et sans restriction.

Inutile de chercher à en renouveler la forme. Dix fois déjà, et dans ce même journal, nous avons énuméré les beautés capitales de cette symphonie originale, où la richesse de la pensée, l'abondance de la poésie pittoresque la force expressive de l'instrumentation, s'allient au néologisme le plus hardi. La *Marche des Pèlerins*, la *Sérénade du montagnard des Abruzzes*, sont aujourd'hui des morceaux acceptés par l'admiration de tous. Pour n'être pas encore tout-à-fait compris du gros de la foule et de la critique, le premier morceau (quelle introduction grandiose!) et l'*Orgie des brigands* n'en ont pas moins une valeur bien haute. *Harold en Italie* est, selon nous, un des plus beaux titres de Berlioz pour aller droit et glorieusement à la postérité, voire même à l'Institut, si le cœur lui en dit.

Ne prenons pas congé de ce chef-d'œuvre sans rendre à M. L. Massart, qui s'est chargé du solo d'alto, jadis exécuté par Urhan, toute la justice que mérite son talent. Il s'est acquitté de sa tâche en artiste consommé; il a joué de l'alto, comme s'il n'eût fait autre chose de sa vie, comme s'il n'était pas violon excellent et de premier ordre.... A quoi sert donc la loi contre le cumul?

M. Herman occupe, lui aussi, un poste distingué dans l'empire du violon. Il possède un mécanisme exercé, brillant. Il enlève lestement la difficulté. Quoique le son qu'il tire ne soit pas d'un volume considérable, surtout au grave, il réunit d'assez belles qualités de style pour racheter cette imperfection originelle. Il y a du mérite dans le premier morceau de son concerto. On souhaiterait pourtant que le tour mélodique en fût moins italien et plus individuel. A la légèreté de l'archet de M. Herman, Mme Ugalde-Beaucé devait opposer l'élégante prestesse de son gosier agile. Mais le public en a été pour ses frais d'espérance: Mme Ugalde n'a point paru. En renonçant avec regret au plaisir de l'entendre, l'auditoire était loin de vouloir dire avec Alceste: *Non, ce n'est point un sacrifice!*

Terminons l'historique de ce remarquable concert, en mentionnant deux morceaux sans accompagnement chantés par les chœurs que M. Dietsch dirige avec habileté. C'était un *Adoramus* de Palestrina, scrupuleusement exécuté dans les conditions traditionnelles, puis une chanson naïve et douce :

Belle, qui tiens ma vie
Captive dans tes yeux,

une de ces harmonies flottantes au rhythme simple et primitif, telles que le XVIe siècle en a tant produit. Ce dernier chœur a été redemandé. Combien plus ne gagnerait-il pas encore, si les nuances, purement conventionnelles puisque la tradition en est perdue, étaient mieux et plus logiquement distribuées, si on rétablissait le deuxième couplet supprimé sans motif, si enfin le mouvement était pris avec moins de vitesse! Les exécutants semblent oublier, ils l'ignorent peut-être, que cette chanson, recueillie et citée par Antoine Tabourcau ou Thoinet Arbeau, comme on voudra, n'est autre chose qu'un air de danse du temps, une *pavane*. Or, il est de toute certitude que la pavane se dansait d'un mouvement beaucoup plus lent. En lui enlevant sa gravité, on lui ôte son caractère. Lorsqu'on veut faire de l'art rétrospectif, il y faut mettre toute la conscience, tout le soin possible.

Que les chanteurs de l'*Union musicale* veuillent bien prendre leur part de cette observation critique. Ils ont dit au cinquième concert la scène des songes du *Dardanus* de Rameau en gens qui n'ont guère l'idée de ce genre de style. Nous approuvons fort qu'on retire de l'oubli des fragments dignes de revoir le jour, mais combien le goût, le savoir et l'intelligence sont nécessaires pour leur rendre le véritable coloris, pour réussir dans ces sortes de restaurations! Plus heureux en se rapprochant de notre époque, les choristes ont bien dit le chœur célèbre: *Que de grâce, que de beauté!* qu'on ne peut écouter sans songer à Marie-Antoinette, alors l'heureuse dauphine à qui le parterre de 1774 en faisait la galante application.

La quarante-cinquième symphonie d'Haydn n'a été qu'un jeu pour

les artistes de l'orchestre, mais aussi un fort joli jeu. En leur présentant plus de difficultés, l'ouverture d'*Egmont*, de Beethoven, leur a procuré un succès plus honorable encore. Celui du jeune C. Saint-Saens, le pianiste en titre de l'*Union musicale*, n'a rencontré nulle opposition. Il a exécuté avec un talent réel le sixième concerto de Mozart pour piano, ce même concerto qu'il exécutait tout ausssi bien, il y a deux ans, alors qu'il recevait les conseils expérimentés de M. Stamaty. Il nous semble pourtant que cet enfant, plein d'avenir, substitue avec intention au velouté primitif de son toucher, une sécheresse brusque et cassante, qui ne peut être que le résultat d'un faux point de vue. Par bonheur, un travers se corrige bien vite à l'âge du jeune Saint-Saens, qui est bien loin, Dieu merci, de ce fatal moment où l'on fait de vains efforts

Pour réparer des ans l'irréparable outrage.

MAURICE BOURGES.

AUDITIONS MUSICALES.

CONCERTS HENRI BLANCHARD

au bénéfice des indigents du XIe arrondissement.

MM. DANCLA. — AUMONT. — MMES VOIZEL. — MANDEVILLE. — M. DOAZAN. — MLLE GUÉNÉE. — ALEX. BATTA. — M. BOULANGER. — M. DE MAYMO. — MLLE MONTIGNY. — MME CABEL. — MLLE JULIETTE GODILLON. — M. DESMARETS.

Pendant que tous les peuples de l'Europe s'arrachaient les lambeaux du Bas-Empire,

tombant de toutes parts,
Ce grand corps déchiré, dont les membres épars
Languissaient dispersés sans honneur et sans vie.

on controversait à Bysance sur les mystérieuses et vaines subtilités de la transsubstantiation, comme nous en sommes encore en France à rechercher, sans plus de solution, le principe du droit public, et l'origine, et les devoirs, et les limites du pouvoir politique. L'art dramatique et l'art musical sont, en réalité, les seules puissantes et agréables diversions à ce combat sans terme de doctrines, d'opinions contradictoires, qui semble tous les jours redoubler d'ardeur. La musique surtout joue en ce moment un rôle important dans l'organisme de notre ordre social; elle est bienfaisante et ajourne les conversations sur les affaires publiques; la musique enfin est la voie la plus douce, la plus facile, et la voix la plus persuasive de la civilisation.

Nous pouvons dire, sans crainte d'être démenti, que le concert donné au bénéfice des indigents dans la nouvelle et jolie salle de la mairie du 11e arrondissement, dimanche passé, a été l'un des plus brillants de la saison. On peut certifier que jamais local administratif ne s'est inauguré sous de plus heureux auspices, et nous devons d'abord adresser des félicitations à M. le maire du 11e arrondissement, d'avoir compris tout d'abord qu'on peut traduire au mieux par la science des sons, l'*utile dulci* d'Horace, et que ce qu'on nomme si pompeusement l'administration, dans le langage de la bureaucratie, n'a rien à perdre de sa dignité, par cette alliance, cette hospitalité donnée aux arts dans un jour de repos. M. le préfet du département de la Seine a fort bien senti cela aussi, et s'est prêté avec toute la grâce possible à cette première tentative de bienfaisance, il l'a secondée de son approbation, en magistrat administrateur qui sait que cette bienfaisance n'est pas facile à pratiquer, et que, parmi les philanthropes, on est toujours certain de voir les artistes au premier rang.

Cette séance musicale s'est ouverte par le beau septuor de Hummel, exécuté, dialogué délicieusement par les voix instrumentales qui rivalisent les voix humaines, et que font résonner avec tant de charme Dorus, Verroust, Mengal, A. Blanc, Cossmann, Gouffé, et enfin la charmante pianiste, Mlle Charlotte de Malleville, au jeu classique et pur, énergique et gracieux.

Les jolies variations de Haydn, pour piano seul, qu'elle a dites ensuite, ont provoqué l'écho des applaudissements que la jeune virtuose obtient toujours dans les séances de musique de chambre qu'elle donne en ce moment dans la salle de Sax.

M. et Mme Charles Ponchard ont chanté un fort joli duo de la *Fête du village voisin*, avec une intelligence scénique qui s'unit au mieux à leurs deux voix sympathiques. La jeune cantatrice a chanté ensuite une charmante mélodie, de M. Hoemelle, écrite sur la pointe d'un aiguille, *Rien*, qui forme un délicieux *tout* par les paroles, la musique, et surtout par la manière dont cela est dit. Et puisqu'il est question de chant, comment définir celui de Mme Dorus-Gras, cette méthode parfaite, ces traits audacieux et toujours réussis, cette mesure d'expression dramatique qui convient si bien dans un concert? Il faudrait répéter ce que nous avons dit cent fois et ce qu'aucun auditoire ne se lasse jamais d'entendre, d'admirer, d'applaudir à plusieurs reprises, en écoutant l'air de *Robert-le-Diable* : *En vain j'espère*, etc. La célèbre cantatrice semble s'amuser dans ce morceau d'une si luxueuse vocalisation, à se promener dans les allées fleuries de la perfection du chant; et son frère, Dorus, notre charmant flûtiste, après avoir exécuté, avec sa supériorité ordinaire, une belle fantaisie sur des motifs de *Lucrezia Borgia*, est venu mêler, nous ne dirons pas les sons, mais la voix de sa flûte à la voix de sa sœur, dans le célèbre duo du *Rossignol*.

Cossmann, au son expressif, large et puissant sur le violoncelle, a dit de belles mélodies de Schubert qui ont profondément impressionné l'auditoire; puis Joachim, son ami, le violoniste au son non moins large et puissant, a dit un premier morceau d'un quatuor sur lequel il ne nous appartient pas plus de faire porter notre critique que nos éloges; et puis il a exécuté la grande fantaisie sur l'*Otello* de Rossini, par Ernst. Joachim est un des grands virtuoses de notre époque. S'il n'a pas dans sa tenue, dans sa mimique, l'élégance qui distingue les violonistes de l'école française fondée par Rodolphe Kreutzer, Rode et Baillot, si sa tête s'incline comme pour écouter de l'oreille gauche les sons qui sortent de son instrument, cette tenue de musicien bonhomme et rétrospectif est bientôt oubliée par les auditeurs, qui sont tout oreille en l'écoutant. Le son qu'il tire du violon est si rond, si plein, si émouvant, qu'on sent aussitôt que c'est un artiste consciencieux qui s'adresse à votre âme, à votre cœur. Le jeu de Joachim est franc; on pourrait dire que c'est celui d'un honnête homme, d'un artiste convaincu, celui d'un bon Allemand, naïf et fort, et cependant poétique au plus haut degré. La Malibran lui a légué la manière, l'inspiration, le sentiment profond, la prévision de mort qui la poursuivait en chantent la romance du Saule (*Assisa a pie d'un' salice*); et si, de ces hauteurs de l'art, nous descendons aux moyens mécaniques obtenus, ou plutôt innés chez le jeune virtuose, à peine âgé de vingt ans, nous le voyons, nous l'entendons avec étonnement, avec admiration, surmonter les plus inextricables difficultés; faire le trille et le *staccato* de la façon la plus brillante, jouer la double corde avec une justesse imperturbable, ne manquer aucun son harmonique, et donner un son grandiose, une puissance extraordinaire à son instrument par les doubles octaves, dont l'unisson parfait de justesse et d'expression émeut vivement l'auditeur et provoque ses applaudissements. C'est le résultat qu'il a obtenu dimanche passé, même en se faisant entendre comme un grand virtuose qu'il est et sans aucune prétention, après un duo pour violon et piano, composé et exécuté par les jeunes frères Wieniawski, et que ces deux enfants extraordinaires ont dit de manière à se faire applaudir aussi par tout l'auditoire charmé. Il y a un double avenir de deux grands artistes en Joseph et Henri Wieniawski.

Hermann-Léon a dit de sa voix large et belle l'air : *Adieu mon beau navire*, de l'opéra des *Deux Reines*, de Monpou. Son intonation mélancolique et pure a bien exprimé les regets du marin qui perd sa dernière et glorieuse illusion; car tout bon capitaine de vaisseau se résout plus volontiers encore à quitter une maîtresse aimée, qu'à aban-

donner sa frégate ou sa corvette. Et voilà aussi que Sainte-Foy, faisant une excursion dans le domaine de l'élégie musicale, nous a raconté la douleur, les regrets touchant d'un petit Savoisien qui perd son ami, son gagne pain, son singe écrasé par la roue d'un cabriolet. Les auditeurs allaient pleurer en écoutant ce récit naïf et vrai, lorsque le comique magicien les a tout à coup fait pouffer de rire en leur disant, d'une façon étourdissante de vocalisation, les aventures artistiques de la *Fille de ma portière*.

Tout cela, solo de piano, chant, bagatelles musicales, avait pour base les dix doigts de M. Vauthrot, l'un de nos plus intelligents accompagnateurs, opérant sur un de ces pianos-orchestre comme il en sort de la maison Erard.

Une grande fantaisie sur la *Favorite* et une chasse d'un foudroyant effet, exécutées sur les instruments de Sax, ont servi de péroraison à ce premier concert, qui aura bientôt son pendant. Notre premier ténor devait s'y faire entendre, il nous l'avait promis; mais au moment où nous nous bercions, ainsi que l'auditoire, de cet espoir, il nous a écrit une lettre que nous pourrions citer comme preuve de son obligeance et de son bon vouloir.

Cette lettre prouverait aussi que la philanthropie et la bienfaisance ne sont point choses illusoires, un thème à variations pour nos premiers artistes. Nous désirerions qu'il en fût de même pour ceux qui désirent les entendre. Nous avons eu sous les yeux, par l'organisation de ces concerts, qui ne seront pas aussi nombreux que nous l'espérions, le thermomètre de la philanthropie des classes élevées et intermédiaires de la société; en leur tâtant le pouls, nous avons pu nous convaincre qu'elles ne sont pas plus attaquées d'une fièvre de fraternité que de celle de la charité. On leur offre cependant à bon marché, et cela mérite bien quelque considération, une bonne action à faire, unie au plaisir pur et distingué d'entendre, dans une salle sonore, jolie et comfortable, nos premiers artistes, et par là, l'occasion de contribuer à calmer les accès d'une autre fièvre plus dangereuse qui fait trembler tous les membres du corps social.

— Et maintenant, nos lecteurs nous pardonneront, je pense, de traiter un peu sommairement les individualités qui se sont produites au soleil de la publicité dans la semaine qui vient de s'écouler. Ceux qui ne peuvent ou qui ne veulent pas se donner la peine de se faire une place aux rayons de ce soleil de Paris, vont cueillir quelques lauriers artistiques dans les départements. Nous avons lu quelque part que la Société philharmonique d'Arras a appelé à son secours Mlle Catinka Heinefetter, MM. Lefort et Charles Dancla, notre excellent violoniste, dont l'organe musical du lieu a dit : Il semble que rien ne soit plus naturel que de faire ainsi parler un violon; et cependant que ce naturel a dû coûter de travail ! C'est comme le vers harmonieux où le coup de lime a si souvent passé qu'on ne sait plus en retrouver la trace.

Un autre bon violoniste, M. Aumont, a donné trois matinées musicales chez M. Lefèvre, facteur de piano; et l'artiste et l'instrument qui servait à l'accompagner ont obtenu les suffrages des amateurs et des auditeurs compétents.

Mme Voizel professe le chant d'une manière consciencieuse et patiente; elle a donné une jolie séance de musique vocale et instrumentale chez Mme Kalkbrenner. Ce petit concert a été fructueux pour la réputation et la bourse de la bénéficiaire.

Mme Mandeville et M. Doazan ont aussi donné quelques matinées musicales dans lesquelles on a exécuté de bonne musique classique, car cette partie estimable de l'art a été mise à la mode cette année par Alard et Franchomme, qui continuent leurs séances, de quinze jours en quinze jours; par Mme Wartel, Joachim, Cossmann et Rivolis; par Rosenhain, Mlle de Malleville, etc.

Dans le concert qu'elle a donné chez Erard, Mlle Guénée a aussi prouvé son respect pour la musique estimable et classique, en exécutant le 3e concerto de Ferdinand Ries; elle s'est révélée aussi compositeur éminemment mélodique. Un *morceau* dit *de salon*, une *étude de concert*, et *les Gardes françaises*, *divertissement militaire*, lui ont fourni l'occasion de montrer qu'elle a des idées musicales gracieuses, et que son exécution, ferme et brillante, est aux ordres de son imagination créatrice. Si elle est plus riche en motifs, en thèmes qu'en moyens scolastiques de tirer parti de l'un de ces motifs, on ne peut lui en vouloir, car ces thèmes sont marqués au coin d'une piquante originalité, surtout dans son *divertissement militaire*, fait pour divertir non-seulement les gens de guerre, mais encore toutes les classes les plus distinguées du monde musical. Mlle Dobré a chanté dans ce concert le grand air du *Freischütz*, de manière à réveiller dans l'âme de ses auditeurs toutes les vagues idéalités de l'amour, de l'art, comme aurait pu le faire enfin une fille inspirée de la Germanie. Cette charmante cantatrice figure dans la plupart des concerts de cette saison, et il n'est pas un auditeur qui ne s'en félicite.

Pour ne pas quitter le *Freischütz*, surnommé *Robin des Bois* en style d'arrangeur, nous signalerons une large et belle fantaisie sur des motifs de ce chef-d'œuvre de Weber, écrite pour le violoncelle, et dite par Alexandre Batta, son auteur, dans le concert qu'il a donné lundi passé, 18 mars, dans les salons d'Erard. Cette belle soirée avait attiré un très-nombreux auditoire, qui s'est trouvé très-satisfait, et cela est facile à croire, des différents morceaux que lui a chantés Géraldy et des délicieux solos que Félix Godefroid lui a fait entendre. Un charmant petit nocturne pour quatre violoncelles, par Maurer, a été dit par MM. Demunck (professeur au Conservatoire de Bruxelles), Séligmann, Offenbach et Batta. Ce morceau est joli, un peu petit de style, et plus écrit dans le caractère du violon que du violoncelle. Le bénéficiaire a terminé le concert par l'*Ave Maria* de Schubert, qu'il a dit de ce son vibrant, expansif et tout plein de cette expression qui s'échappe de l'âme d'un grand chanteur : aussi les applaudissements de tout l'auditoire ne lui ont pas manqué.

Il faut bien encore, pour être juste envers tous, dire que M. Boulanger, pianiste de talent tout comme un autre, a donné un concert chez Erard, où s'est rendu un de mes *alter ego*, un de ces auditeurs, non pas au conseil d'Etat, mais à quelques-unes des nombreuses séances, étoiles du ciel harmonique, qui filent avec rapidité, et pour m'aider à faire croire à mon ubiquité musicale. Ce concert a eu lieu le 20 mars, qui ne laissera pas, dit-on, un aussi glorieux souvenir que celui de Napoléon. M. Boulanger a probablement assez de modestie pour s'en consoler.

M. S. de Maymo, possesseur d'une belle voix, a donné aussi chez M. Erard une matinée musicale qui avait attiré bon nombre d'Espagnols plus ou moins réfugiés. Ils ont applaudi avec justice le bénéficiaire qui est leur compatriote, à en juger par son nom.

Mlle Montigny, cantatrice lauréate du Conservatoire, a voulu prouver, et elle y est parvenue, que l'aréopage musical de la rue Bergère a eu raison de lui octroyer un premier prix de chant. Elle a dit au concert qu'elle a donné chez Pleyel, un air de *Roméo et Juliette*, et deux jolies romances : *le Lien brisé*, *Amour et Fanatisme*, avec l'expression et la pureté de style que donne une bonne méthode.

La méthode, le style et l'expression dont nous venons de parler, c'est là ce qui distingue aussi l'exécution de Mme Wartel sur le piano. Dans la dernière séance de musique de chambre qu'elle a donnée jeudi passé en société de Joachim et Cossmann, elle a montré ces qualités au plus haut degré. Par la vigueur et la puissance du son, par l'élégance et le fini du jeu, elle a rivalisé ses deux partners et provoqué d'unanimes applaudissements.

Mme Cabel, de l'Opéra-Comique, jolie cantatrice dans la double acception de cet adjectif, a donné dimanche dernier un brillant concert dans lequel elle s'est fait applaudir comme au théâtre par la pureté de sa voix et de sa méthode; elle a dit un morceau écrit par notre collaborateur, M. Maurice Bourges, la *Cantatrice* qui a valu d'unanimes applaudissements à l'artiste et au compositeur.

Si le nom de Mlle Juliette Godillon fait sourire ceux qui l'entendent pour la première fois par sa singularité euphonique, la manière

ingénieuse et tout artistique dont cette virtuose-organiste improvise au piano, sur un sujet donné, étonne aussi et fait un véritable plaisir à tous ceux qui l'écoutent C'est se que ce sont dit tous ceux qui l'ont entendue se livrer, chez Mme la baronne Almury de Maistre, à ce qu'on peut dire une savante improvisation sur la romance : *Pendant la fête une inconnue*, de *Guido et Ginevra*.

Le concert de M. Desmarets, premier violoncelle de l'Opéra, a eu lieu jeudi soir dans la salle Sainte-Cécile. Devant un très-nombreux auditoire, le bénéficiaire, escorté d'un orchestre et de chœurs formés de ses collègues et amis, et dirigés par son habile chef, M. Girard, a exécuté parfaitement morceaux, fantaisies, variations, etc. Sa femme, habile pianiste, a dit très-convenablement du Beethoven. Mais tous les honneurs, tous les bravos, tout l'enthousiasme, ont été pour notre grande cantatrice, Pauline Viardot. Avec cette inépuisable complaisance et cette verve qui n'appartiennent qu'à elle, elle est venue chanter trois ou quatre morceaux au lieu d'un, en s'accompagnant sur le piano avec ce sentiment exquis qu'on lui connaît, mazurka de Chopin, arrangée par elle en forme de mélodie, chanson espagnole, etc.; elle a tenu le piano pendant vingt minutes, et l'auditoire criait : « Encore ! »

Et maintenant, comme l'espace nous manque, nous remettrons au numéro prochain le résumé des concerts et soirées de bonne et solide musique donnés par MM. Rosenhain, Jaell, Mmes Farrenc et Wartel.

HENRI BLANCHARD.

GRANDE LOTERIE NATIONALE

Des Associations des Artistes.

Le tirage de la Loterie nationale des Associations des artistes peintres, sculpteurs, architectes, graveurs et dessinateurs, et des artistes musiciens aura lieu, le 28 mars, au palais du Luxembourg.

Cette opération se fera sous la surveillance de l'autorité.

Tout porteur d'un billet aura droit d'y assister.

Deux roues distinctes comprendront : la première, 188,000 numéros, chiffre égal au nombre émis des billets de séries, concourant seul au tirage du gros lot de 70,000 fr.; la deuxième, 1,000,000 de numéros, chiffre égal au nombre total des numéros inscrits sur les billets concourant au tirage des 5,000 autres lots.

Dans la première roue, il ne sera tiré qu'un seul numéro; ce numéro désignera le billet auquel le gros lot sera dévolu.

Dans les billets de série (billets de couleur rose, cotés 5 fr.), le numéro concourant au tirage du gros lot est celui qui se trouve seul à l'angle supérieur droit du billet.

Après ce tirage du seul numéro à extraire de la première roue, cette roue sera cachetée et scellée, pour qu'une vérification des billets qui y resteront contenus puisse ultérieurement être faite en présence des Commissaires délégués par l'autorité, et de tous les porteurs de billets de série qui voudront assister à cette opération.

Le premier tirage achevé, il sera successivement extrait de la deuxième roue contenant un million de numéros, 5,000 numéros correspondant au chiffre des lots à gagner.

Un catalogue dressé à l'avance indiquera le lot afférant à chaque billet : le premier numéro sortant de la grande roue gagnera le n° 1 du catalogue; le second, le n° 2, et ainsi de suite.

Les lots gagnés seront délivrés au bazar Bonne-Nouvelle, deux jours après le tirage : les porteurs de billets gagnants devront faire, un jour à l'avance, le dépôt de leurs billets, afin qu'ils puissent être rapprochés de la souche ; un récépissé spécial leur en sera délivré.

La première journée sera exclusivement consacrée à la délivrance des lots gagnés par les numéros sortis dans la période de 1 à 100 000 ; la deuxième journée, à la délivrance des lots gagnés par les numéros sortis dans la période de 100,000 à 200,000, et ainsi de suite.

Les personnes qui auraient négligé de se présenter au jour spécial qui leur est affecté, ne pourront plus réclamer leurs lots qu'après le 20 avril.

Les porteurs de billets sont de nouveau prévenus que les primes doivent, sous peine de déchéance, être retirées au bazar Bonne-Nouvelle, siége de l'Administration, avant le 28 mars.

Les lots gagnés devront également, sous peine de déchéance, être réclamés avant le 10 juin.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, le *Prophète*.

*** Ce chef-d'œuvre ne sera plus donné que deux fois avant le départ de Mme Viardot, qui doit quitter Paris le 28 de ce mois, pour se rendre à Berlin

*** Les cinquante-cinquième et cinquante-sixième représentations du *Prophète*, données mercredi et vendredi, ont attiré plus de monde que la salle n'en pouvait contenir. Celle de dimanche dernier avait été magnifique. La vogue extraordinaire dont jouit cet admirable ouvrage a eu pour effet d'ajourner la reprise des *Huguenots*. C'est donc seulement l'hiver prochain que Mme Viardot prendra possession du rôle de Valentine. Si elle ne l'a pas abordé plus tôt, il faut s'en prendre à son immense succès dans celui de Fidès, dont elle a fait une figure si haute et si originale.

*** Lablache n'a plus qu'un très-petit nombre de représentations à donner au Théâtre-Italien. Le vendredi saint, le *Stabat mater* de Rossini sera exécuté par les premiers artistes.

*** Indépendamment de tous ses autres mérites, Mme Sontag a celui de n'être pas exclusive et d'interpréter avec une égale supériorité tous les maîtres et toutes les écoles Dans l'un de ses derniers concerts, elle a chanté la charmante fantaisie du *Toreador*, d'Adolphe Adam, sur le thème populaire : *Ah! vous dirai-je, maman*, avec un charme et une grâce qui achèveront la fortune de ce morceau, si bien commencée par Mme Ugalde.

*** Avant de partir pour Londres, où elle est engagée au théâtre de Sa Majesté, Mlle Ida Bertrand donnera un concert dans les salons d'Erard le lundi 1er avril. Ce sera la dernière fois de cette année qu'on entendra cette excellente cantatrice, qui, lundi dernier encore, a partagé le triomphe de Mme Sontag, en chantant avec elle un duo salué de bravos unanimes.

*** Nos lecteurs remarqueront le programme du concert spirituel que la grande Société philharmonique donnera samedi prochain, à 8 heures du soir, dans la salle Sainte-Cécile. Ils verront que dès sa troisième séance cette Société, fondée par Berlioz, tient ses promesses, en exécutant une symphonie d'un jeune compositeur, M. Gastinel, lauréat de l'Institut, qui n'a pas encore trouvé le moyen de débuter sur une de nos scènes lyriques.

*** Une intéressante matinée musicale sera donnée, le dimanche 7 avril, dans les salons d'Erard, par Mlle Marie Mira, la jeune pianiste, avec le concours de Mme Pleyel, la pianiste si renommée et si supérieure, qu'on aura peu d'occasions d'entendre à Paris.

*** C'est mardi prochain, 26 mars, à huit heures du soir, qu'aura lieu dans la grande salle du Conservatoire l'exécution d'*Arva* ou les *Hongrois*, symphonie en quatre parties, dont la musique est de M. Louis Lacombe.

*** Le concert donné par Séligmann aura lieu le lundi soir, 1er avril, dans la salle Pleyel. On y entendra le quatuor pour violoncelle, exécuté par MM. Batta, Offenbach, Demunck et Seligmann, le violoniste Herman ; la partie vocale sera remplie par Mme Ronconi, MM. Moriani, Lefort, Mlle V. de Rupplin et M. Levasser. On peut se procurer des stalles numérotées chez MM Brandus et Cie jusqu'au lundi 1er avril, à trois heures.

*** Le troisième concert de la Société de bienfaisance aura lieu mardi, 9 avril, à 8 heures, dans la salle Sainte-Cécile. Nous en donnerons le programme, et en attendant nous insisterons sur l'excellente idée qui a présidé à la création de cette Société, destinée à opérer une fusion entre les artistes et les gens du monde, au profit de chacun d'eux. La première difficulté consistait à faire consentir des amateurs à figurer à côté d'artistes dans des concerts payants. La seconde, et la plus sérieuse, était d'assurer aux artistes une juste rémunération de leurs peines; car M. Édouard Rodrigues, fondateur de la Société, n'entendait pas que ceux-ci fissent de la bienfaisance à leurs dépens; mais il voulait bien s'exposer à en payer les frais de sa bourse. De compagnie avec M Mallet, il avança donc une somme de 10,000 francs, qui pouvait être perdue, mais qui heureusement se trouva bientôt couverte par les souscriptions. Sur la recette, on prélève d'abord la part des artistes, qui sont les musiciens et les choristes de la Société des concerts; le reste appartient aux pauvres. A sa qualité de fondateur, M. Edouard Rodrigues joint les fonctions de chef d'orchestre, et l'on sait qu'il s'en acquitte avec un vrai talent. Ajoutons que dans des vues, dont la simple indication est un éloge, au lieu de chercher dans ses solistes des noms déjà éclatants, il s'adresse de préférence aux artistes qui n'ont besoin que de se produire et d'être encouragés.

*** La troisième et dernière matinée de musique classique donnée par MM. Alard, Franchomme et C. Ney, a eu lieu dimanche dernier Comme toujours, ces grands artistes ont été dignes d'eux-mêmes, c'est-à-dire aussi près de la perfection que possible. Ils ont exécuté l'admirable quatuor en *mi* mineur de Beethoven, l'un des plus beaux, des plus élevés du grand maître. Le 69e quatuor d'Haydn, le quintette en *ré* de Mozart, un andante de Haydn, ont complété cette matinée. Les honneurs de la séance ont été pour un délicieux scherzo de Mendelssohn, porté au programme sous le titre de canzonetta, et ravissant de grâce, d'originalité et de fraîcheur. Le public l'a fait redire, et c'était justice. Une indisposition de M. Paul Guntzer, le pianiste de la société, avait fait changer subitement le programme, mais de telle façon que personne n'a été tenté de se plaindre, à commencer par nous.

*** Un concert sera donné, le 4 avril prochain, dans la salle Pleyel, par M. A. Herman, qui, dernièrement encore, a exécuté avec tant de succès la première partie de son concerto, au deuxième concert de la grande Société philharmonique.

*** Nous avons sous les yeux le rapport du conseil d'Etat sur le projet de loi concernant les théâtres. Nous examinerons bientôt ce document important, dont la rédaction est due à M. le conseiller Charton.

*** Nous engageons MM. Schott, de Bruxelles, à puiser, pour leur journal le *Diapason*, à de meilleures sources leurs nouvelles parisiennes, et notamment leurs renseignements sur les recettes du *Prophète*, à l'Opéra, d'autant plus que nous ne les croyons pas mus par les mêmes sentiments qui animent

ceux auxquels leur journal emprunte ces fausses nouvelles. Du reste, puisque cela paraît les intéresser, nous pouvons leur assurer que les recettes des dernières représentations étaient encore au-dessus de 9,000 francs.

*** Mardi dernier, à trois heures, M. Mainvielle, artiste du Théâtre-Français, père de la jeune cantatrice qui va bientôt débuter à l'Opéra, est mort subitement dans le foyer des artistes de ce théâtre, où il était venu pour entendre sa fille répéter son rôle de début. M. Mainvielle était frère du mari de la célèbre cantatrice, Mme Mainvielle-Fodor. Le théâtre perd en lui un de ses artistes les plus honorables.

*** M. Bottée de Toulmon, bibliothécaire en chef du Conservatoire de musique de Paris, est mort hier à minuit d'une attaque d'apoplexie.

*** Plusieurs journaux ont annoncé la mort de Gardoni. Ce serait un événement bien funeste, dont nous voulons encore douter.

*** M. Baermann, connu par ses nombreuses imitations ou traductions d'ouvrages dramatiques, vient de mourir, à Hambourg, dans un âge avancé. Quoique la collection de ses œuvres forme près de 300 volumes, Baermann est mort pauvre. Dans les derniers temps il en était réduit à corriger les épreuves dans une imprimerie.

Chronique départementale.

*** *Lyon*, 18 mars. — Mlle Heinefetter, arrivée ici presque aussitôt après le départ de l'Alboni, n'a pas laissé de repos à l'admiration et à l'enthousiasme. Elle a chanté dans la *Juive* et les *Huguenots* avec un succès égal. Elle rend avec une expression dramatique et une correction musicale irréprochable, les inspirations des grands maîtres. Si sa voix n'a pas la puissance et le volume de celle de l'Alboni, du moins peut-on dire qu'elle lui cède peu en pureté de méthode, en élévation de style, et qu'enfin, comme artiste, elle peut marcher de pair avec les plus beaux talents qui ont brillé sur notre scène.

*** *Strasbourg*, 16 mars — Le nouvel opéra d'Halévy, la *Fée aux Roses*, a été représenté hier au soir sur notre scène. Depuis longtemps, le théâtre de cette ville n'a été témoin d'un succès aussi éclatant. Longtemps avant le lever du rideau, la foule se pressait dans la salle. Le talent des artistes a été à la hauteur du nouveau chef-d'œuvre d'Halévy La mise en scène est magnifique et fait honneur à M. Halanzier. On doit des éloges aussi à M. Lichtenberger pour ses beaux décors, et à M. Philâtre, le machiniste.

— 20 mars. — Mlle Méquillet a paru quatre fois sur notre scène dans *Charles VI* et la *Favorite*, et toujours elle a produit le même effet par la passion, l'entraînement de son jeu et la puissance de sa voix.

Chronique étrangère.

*** *Londres*, 17 mars — L'ouverture du théâtre de Sa Majesté, dirigé par M. Lumley, s'est faite au jour fixé, le mardi, 12, par la *Medea*, de Mayer, et un ballet de M. Paul Taglioni, les *Métamorphoses*. La partition de *Medea*, quoique la seule qui ait survécu aux soixante-sept que son auteur a écrites, n'a pas produit plus d'impression avec Mlle Parodi qu'elle n'en produisait à Paris, quand c'était Mme Pasta, dans la jeunesse de son talent, qui chantait le rôle principal. Mlle Parodi a mieux réussi que la musique. On trouve qu'elle a fait de grands progrès dans l'émission de la voix, dans l'intonation, qu'elle a gagné en art et en puissance. Calzolari, Belletti, Micheli, Dai Fiori; Mmes Giuliani et Malpasuta l'escortaient, sans l'éclipser. Carlotta Grisi a été charmante comme toujours, dans le nouveau ballet

— Le Théâtre-Italien de Covent-Garden rouvrait quatre jours plus tard, le samedi 16, par le chef-d'œuvre de Weber, *il Franco arciero*, avec les récitatifs de Berlioz, que chantaient Mmes Castellan et Vera, MM. Maralti et Formes. Nous reviendrons sur cette première soirée, qui a été des plus brillantes.

— Pour sa représentation à bénéfice au théâtre Saint-James, Mme Charton Demeur avait choisi le *Maçon*, d'Auber, et l'*Esclave du Camoëns*, non pas avec la partition que M. de Flotow a écrite pour l'Opéra-Comique de Paris, mais avec celle de M. Van der Does, compositeur hollandais, dans lequel certaines personnes croient voir le prête nom d'un auguste personnage.

*** *Bruxelles*. — Aujourd'hui dimanche 24, aura lieu le concert du Conservatoire, sous la direction de M. Fétis Le programme annonce une symphonie de Mozart, la symphonie pastorale de Beethoven, un morceau exécuté sur la viole d'amour, un chœur envoyé de Paris par M. Stadtfeld, lauréat du grand concours de composition musicale, et plusieurs solos de voix et d'instruments.

— Avant de quitter cette ville, M. Léonard, l'habile violoniste, et sa charmante femme (qui avait fait sa réputation de cantatrice sous le nom d'Antonia di Mendi), ont donné un concert au bénéfice des inondés de Liége, en présence de leurs Majestés, dans le local de la Grande Harmonie. Les honneurs de la soirée ont été pour les deux virtuoses, dont le double talent s'exerce avec tant de charme et d'accord.

*** *Anvers*. — On nous assure que le *Prophète* passera le lundi de Pâques. Nous aurons donc cette pétition avant nos voisins, les Bruxellois. L'année passée, nous les précédions avec le *Val d'Andorre*, maintenant ce sera avec Le *Prophète*.

*** *La Haye*. — Les représentations du *Prophète* se succèdent de très-près, et l'enthousiasme du public va toujours croissant. — Le succès du *Val d'Andorre* se soutient.

*** *Dresde*, 16 mars. — Hier au soir, Jenny Lind a donné sur le théâtre de la cour, et au bénéfice des pauvres, un concert où elle a chanté, entre autres morceaux, le célèbre terzetto, pour une voix de soprano et deux flûtes, du *Camp de Silésie*, de Meyerbeer. Ce morceau, écrit exprès pour la célèbre cantatrice, et où sa charmante voix, rivalisant avec les deux flûtes, s'est déployée dans tout son éclat, lui a valu un triomphe extraordinaire. Le public ne s'est pas borné à prodiguer à Jenny Lind les marques ordinaires de sa satisfaction, telles que bravos et fleurs; on a emprunté à l'Italie un genre de démonstration jusqu'à présent inusité en Allemagne: on a lâché dans la salle un grand nombre de pigeons blancs. Après le concert, les membres de l'orchestre du théâtre ont exécuté une sérénade sous les fenêtres de Jenny Lind, et les jeunes gens ont fait une promenade aux flambeaux en l'honneur de la grande cantatrice.

*** *Vienne*. — Dans le premier concert de la Société philharmonique, on a entendu l'ouverture de *Struensée*, par Meyerbeer, qui, comme toujours, a été vivement applaudie. Dans une soirée de la Société musicale, Mme de Lagrange a chanté en artiste consommée le grand air de la princesse dans *Robert-le-Diable*. — L'empereur vient de nommer M. Willmers pianiste de la cour.

*** *Berlin*. — MM. Kittler de Hanovre annoncent un concert où ils doivent se faire entendre sur un instrument *en pierre* de leur invention. L'échelle est formée d'une série de dalles ayant de 6 pouces à 3 pieds de long, sur une largeur proportionnée. La substance de ces dalles est une espèce de marbre très-dur, analogue au corail. Les sons qu'elles produisent sont d'une telle force, qu'ils dominent parfois l'orchestre qui les accompagne.

*** *Munster*. — Le *Prophète* est en répétition dans cette ville, où, comme on sait, se passent les principales scènes de l'ouvrage.

*** *Saint-Pétersbourg*. — Les *Huguenots*, dont la représentation avait été interdite jusqu'ici, viennent d'être joués deux fois par l'Opéra Italien, en présence d'un nombreux auditoire.

*** *Venise*, 6 mars.—Le théâtre San-Benedetto a représenté, sous le titre de *Crispino e la Comare*, un opéra nouveau, dont la musique est l'œuvre des deux frères Luigi et Federico Ricci; le libretto, *fantastico-giocoso*, sort de la plume de Francesco Piave, et a pour thème le vieux sujet du *Médecin et la Mort*. Il paraît que si les compositeurs n'ont pas mieux rencontré en fait d'inspirations brillantes et originales, c'est principalement la faute du poëte, qui ne leur a pas fourni de situations capables de les mettre en verve. La première représentation n'en a pas moins été accompagnée du bruit des bravos et des rappels, qui peuvent faire croire à un succès, mais qui n'en sont pas la preuve.

*** *Boston*. — La grande Société de musique va exécuter prochainement la symphonie de M. Perkins. C'est la première symphonie composée par un Américain.

CONCERTS ANNONCÉS.

Le 24 mars à 8 heures du soir, Mlle Rambaud. — Sax.
Le 26 mars à 2 heures après midi, M. Galli. — Erard.
Le 26 mars à 8 heures du soir, M. Lacombe (*Arva*, symphonie). — Salle Sainte-Cécile.
Le 30 mars à 8 heures du soir, Grande Société philharmonique dirigée par Berlioz. — Salle Sainte-Cécile.
Le 1er avril à 8 heures du soir, M Seigmann. — Pleyel.
Le 1er avril à 8 heures du soir, Mlle Ida Bertrand. — Erard.
Le 1er avril à 8 heures 1/2 du soir, M. Léon Reynier. — Herz.
Le 4 avril à 1 heure après midi, M. Herman. — Pleyel.
Le 6 avril à 8 heures du soir, M. Rosenhain. — Erard.
Le 7 avril à 8 heures du soir, Union musicale. — Salle Sainte-Cécile.
Le 7 avril à 8 heures du soir, Mlle Marie Mira. — Erard.
Le 9 avril à 8 heures du soir, MM. Wieniawski frères. — Erard.
Le 14 avril à 2 heures, M. Reyer, (*Selam*, symphonie). — Italiens.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

SOCIÉTÉ PHILHARMONIQUE.

Samedi 30 mars, par extraordinaire,

3e Concert (Spirituel).

PROGRAMME.

1° *Credo* de la 4e messe solennelle de M. Dietsch.
2° *Belle qui tiens ma vie*, sans accompagnement (redemandée).
3° Symphonie de M. Gastinel (grand prix de Rome et membre de la Société);
4° *O salutaris*, de M. Niedermeyer.
5° Solo de violon, composé et exécuté par Henri Wieniawski.
6° Marche des Pèlerins, fragment de la symphonie d'*Harold en Italie*, de H. Berlioz (redemandée).
7° Concert-Stück, pour le piano, de Weber, exécuté par Mme Massart (Aglaé Massion).
8° Air de Spontini, chanté par Mlle Dobré.
9° Ouverture de *Démophon*, de Vogel.

On trouve des billets chez MM. Brandus et Cie, éditeurs de musique, rue Richelieu, 87, et à la Salle Saint-Cécile.

— M. Urhin, de l'Opéra, va faire paraître incessamment une *Méthode de cor à trois pistons* Cet ouvrage sera publié au prix de 25 fr. net. On accordera une remise de 40 0/0 aux cinquante premiers *souscripteurs*. Souscrire avant le 1er mai prochain chez l'auteur, rue Poissonnière, 20.

— Par suite de la mort de Charles Baudiot, le célèbre violoncelliste, il y a en ce moment un très-beau Stradivarius à vendre. S'adresser rue Taitbout, 30.

— **Orgue à tuyaux**, 4 jeux, beau et bon, pour chapelle ou salon, à vendre, 1,500 fr. S'adresser au concierge, rue de la Ferme-des-Mathurins, 9

BRANDUS ET Cie, 87, rue Richelieu, — **TROUPENAS ET Cie,** 40, rue Vivienne, — ÉDITEURS.

LA PARTITION Arrangée pour Piano **à quatre mains** — **2me ÉDITION** Revue et augmentée de l'Ouverture, de la Cavatine de Berthe et de la Bacchanale de la Partition pour Piano et Chant

DE L'OPÉRA

LE PROPHÈTE

de Meyerbeer.

Prix : 25 fr. net. — Prix : 40 fr. net.

L'OUVERTURE

ARRANGÉE PAR C. V. ALKAN AINÉ,

Pour Piano : 3 fr. net. — **A quatre mains : 4 fr. net.**

FRANZ LISZT

ILLUSTRATIONS DU PROPHÈTE.

1er CAHIER. **Prière, Hymne triomphal et Marche du sacre.** — CHAQUE : 5 FR. NET. — 2e CAHIER. **Les Patineurs**, scherzo.

BRANDUS ET Cie, ÉDITEURS, 87, RUE RICHELIEU.

LES BOIS,

CHASSE POUR PIANO,

PAR ÉMILE PRUDENT.

Prix : 4 fr. net.

DU MÊME AUTEUR :

CONCERTO-SYMPHONIE *pour piano et orchestre.*

Le piano . . . . . 6 fr. net.
L'orchestre . . . . . 8 fr. net.
Le quatuor . . . . . 4 fr. net.

AIR ET MARCHE ARABE VARIÉS. Op. 32. — Prix: 7 fr. 50.

FARANDOLE, Op. 33. — Prix: 7 fr. 50.

MARCHES FLORENTINES. Op. 68. — Prix: 3 fr. net.

ONZIÈME NOCTURNE. Op. 69. — Prix: 2 fr. net.

PAR **TH. DOEHLER.**

QUADRILLES NOUVEAUX pour piano:

L'Hortensia, Bel Respiro, Rose-Blanche, Le Camélia, Belle Ombre, Médianoche, Bonsoir, Simiane, Le Tambourin, Les Etrennes.

Chaque: 2 fr. net.

PAR **L. GOUIN.**

Paris, J. MEISSONNIER fils, éditeur-commissionnaire, 22, rue Dauphine.

Mlle Joséphine Martin.
Op. 8. *Villanelle*, dédiée à M. Lecouppey..... 7 50
Op. 9. *Danse syriaque*, déd. à M. Zimmerman. 7 50

Félicien David.
Deux Méditations :
Nos 1. Le *Chant de l'exilé*, nocturne..... 5 »
2. *Rêve d'une jeune fille*, berceuse.... 5 »

Osborne.
Op. 71. n. 1. Le *Lilas*, valse brillante..... 6 »
Op. 72. n. 2. La *Violette*, valse-redowa..... 6 »
Op 80. La *Seconde pluie de perles*..... 5 »
Op. 81. Le *Matelot*, caprice..... 5 »
Op. 82. Fantaisie hongroise..... 7 50
Op. 69. Grand duo à qoatre mains..... 10 »

J. Schulhoff.
Op. 26. *Cantabile*..... 5 »
Op. 27. *Trois idylles* (2e livre)..... 7 50

François Hünten.
Les trois Roses, trois petites fantaisies faciles à *quatre mains.*
No 1, La *Rose du Printemps*; no 2, la *Rose d'Eté*; no 3, la *Rose d'Automnce*, haque. 6 »

HENRI RAVINA. Op. 23. ***Thème original varié.*** Prix : **9 fr.**

Pirouette, polka..... 3 »
Le Prince Colibri, polka..... 2 50
par **J. PASDELOUP.**
Schottisch de Londres..... 2 50
Schottisch de Paris..... 3 »

STRAUSS. Suite de **valses** sur le **MOULIN DES TILLEULS.** 4 fr. 50.

PARIS, IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

17e Année. | N° 13. | 31 Mars 1850.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres. Cramer, Beale et Ce, 201 Regent street.
St-Pétersbourg Belizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musical.
Rome. Merle.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Id.
Leipzig. Michelsen.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements et Belgique. . . . 30
Etranger. 34

Annonces.

50 cent. la ligne. . . . . pour 1 fois.
30 cent. . . . . pour 3 fois.
20 cent. . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Sur les principes fondamentaux de la musique (4e article), par **Fétis** père. — *Arva, ou les Hongrois*, symphonie dramatique, musique de M. Louis Lacombe, par **Henri Blanchard**. — Société des concerts (6e séance), par **Maurice Bourges**. — *Nonetto*, de Mme Farenc, par **Th. Wartel**. — Auditions musicales, par **Henri Blanchard**. — Tirage de la grande Loterie des artistes. — Nouvelles et annonces.

SUR LES PRINCIPES FONDAMENTAUX DE LA MUSIQUE.

Mémoire de M. Delezenne, membre de la Société des sciences, de l'agriculture et des arts de Lille, extrait des mémoires de cette Société, etc.

QUATRIÈME ARTICLE (1).

M. Delezenne, après avoir dit quelle est la théorie numérique des intervalles d'une gamme construite d'après les préjugés des mathématiciens, c'est-à-dire une gamme dont les demi-tons sont majeurs et les tons inégaux, s'exprime ainsi :

« Les calculs ci-dessus sont d'une telle simplicité, qu'ils ne peuvent embarrasser personne; mais s'ils parlent à l'esprit, ils ne disent rien aux yeux. Ils disent bien quels sont les degrés successifs de l'échelle diatonique, mais ils ne les rendent pas sensibles; ils ne font point image. Pour avoir une représentation matérielle de la marche ascendante des notes de la gamme majeure, il faut, sur une règle couverte d'un papier, tracer des lignes parallèles, également espacées, et poser les mots : *ut, ré, mi, fa, sol, la, si*, UT, sur les échelons convenables de cette espèce d'échelle. Mais il faut calculer la position spéciale de ces échelons ; or, lors même que ces échelons seraient distants d'un millimètre et que les règles seraient très-longues, de plusieurs mètres par exemple, on trouve par le calcul que très-peu de notes seraient placées exactement sur un trait ou échelon. Il y a nécessité, pour en venir à l'exécution, de consentir à quelques petites erreurs qu'on peut d'ailleurs rendre aussi petites qu'on voudra. »

Qu'est-ce à dire? Comment? Pour avoir une représentation matérielle des véritables proportions des intervalles fournies par le calcul à l'intelligence, il faut construire une échelle graphique par certains procédés que vous indiquez; mais, quelles que soient les dimensions qu'on lui donne et quelque soin qu'on prenne pour qu'elle soit exacte, les noms des notes n'arriveront pas exactement sur les degrés qui devraient correspondre au calcul! Mais s'il en est ainsi, comme on n'en peut douter, puisque l'octave ne se divise pas en un nombre égal quelconque de parties, à quoi pourra servir cette échelle, et comment sera-t-elle la représentation matérielle des proportions indiquées par les nombres à l'esprit? M. Delezenne a-t-il bien réfléchi à cette contradiction?

C'est ici l'occasion de faire remarquer que les méthodes graphiques ne peuvent rien démontrer de réel quant à la véritable formation de la tonalité moderne; car on en peut trouver par lesquelles on arrive à prouver, en apparence, les systèmes les plus opposés. Dès le XIVe siècle, Jean de Muris, savant mathématicien, en faisait usage pour démontrer l'infaillibilité des nombres de Pythagore, l'égalité des tons et l'identité du *limma* avec les demi-tons (1); à la du fin XVe siècle, le Fèvre d'Etaples employait aussi des méthodes semblables pour le même objet (2); Foliani de Modène, peu d'années après, avait recours aux démonstrations graphiques pour prouver l'inégalité des tons; mais, par une contradiction remarquable, il prétendait prouver de la même manière que le demi-ton, dans la proportion de 16 à 15, est un demi-ton mineur, à l'appui de cette proposition, que le demi-ton mineur est la différence de la tierce majeure et de la quarte, ou de la quinte et de la sixte mineure (3). Dans ces derniers temps, Kretzschmer a entrepris de démontrer la fausseté de la doctrine mathématique concernant les proportions des intervalles, et de prouver par des échelles graphiques que les demi-tons représentés par des dièses sont ascendants et ceux des bémols descendants (4). Enfin, Kiesewetter, qui vient de descendre dans la tombe, a également employé des procédés graphiques, dans son recueil intitulé : *Mémoires dispersés des nouveaux Aristoxeniens sur la fausseté de l'arithmétique musicale et le vide des calculs du tempérament*; *recueillis, etc.* (5), pour prouver (prétendument) l'égalité naturelle des douze demi-tons de l'octave et la vanité du tempérament égal. Encore une fois, c'est l'art en lui-même qu'il faut examiner pour connaître ses conditions, et conséquemment la nature des intervalles des sons; car à quoi peuvent servir les calculs et les procédés quelconques, quelque exacts qu'ils soient, si la base est fausse, et si l'on ne commence par déterminer, par les fonc-

(1) Voir les numéros 4, 7 et 10.

(1) *Speculum musicæ*, lib. III, cap. 19 et seq. Mss de la bibliot. de Paris.

(2) *Elementa musicalia* (Parisiis, 1496, fol.), passim.

(3) *Semitonium minus est dytoni atque diatessaron, sive diapentes et hexacordi minoris differentia* (Musica theorica. Venetiis, 1529, sect. 2, cap. 7).

(4) *Ideen zu einer Theorie der Musik* (Idées pour une théorie de la musique), Stralsund, 1833, in-4°.

(5) *Der neuen Aristoxener zerstreute Aufsaetze über das Irrige der musikalischen Arithmetik und das Eitle ihrer Temperaturrechnungen, gesammelt, und mit einer historisch-kritischen Einleitung als Vorrede herausgegeben von K. G. Kiesewetter*. Leipsick, 1846, gr. in-8°.

Les morceaux rassemblés dans ce recueil se composent, outre la préface dogmatique de Kiesewetter : 1° de la traduction allemande du deuxième chapitre du premier livre de l'ouvrage d'Eximeno (*Dell'origine et delle regole della musica*), dans lequel est développée cette proposition : *Que la musique n'a pas de rapports avec les mathématiques;* 2° d'un extrait des ouvrages de M. de Drieberg sur la musique des Grecs; 3° d'une dissertation sur le même sujet que Kiesewetter avait publiée précédemment dans la *Cæcilia*, année 1842; 4° d'une autre dissertation de M. Krieger, capitaine au service d'Autriche, laquelle avait paru aussi dans la *Cæcilia*, en 1845. Cette dernière est l'ouvrage d'un homme instruit dans les mathématiques, qui s'égare parce qu'il ignore les principes philosophiques de la musique qui lui auraient démontré son erreur. J'aurai quelque jour affaire avec ces nouveaux aristoxeniens.

tions de chaque note de la gamme dans la tonalité, les rapports sympathiques des sons entre eux, leurs tendances et répulsions, et, par là seulement, la nature positive des intervalles? Ces rapports étant constatés par les lois de la tonalité, lesquelles sont souveraines et vérifiées par les nombres de vibrations que les instruments actuels permettent de compter, alors seulement la théorie arithmétique des intervalles peut acquérir une inattaquable certitude; mais en dehors de cette méthode philosophique, on ne peut éviter de tomber à chaque instant dans des pétitions de principes, c'est-à-dire de supposer ce qui est en question pour s'en faire des arguments.

C'est précisément ce qui est arivé à M. Delezenne en beaucoup d'endroits de son mémoire. En voici des exemples :

« Des théoriciens et des praticiens prétendent que pour bémoliser » une note, il faut l'abaisser d'un semi-ton majeur, et que pour la » diéser, il faut l'élever d'un semi-ton majeur. Cela est faux en prin- » cipe et en résultat. *Cette règle serait exacte, si les tons entiers* » *étaient égaux* et doubles du semi-ton. La sous-dominante de la » gamme de *fa* doit être d'un semi-ton majeur *au-dessus* de la mé- » diante *la*, parce que la sous-dominante *fa* de la gamme d'*ut* est au- » dessus de la médiante *mi* d'un semi-ton majeur. Rien au monde » n'est plus simple que cela, et pourtant que fait-on ? Au lieu d'élever » le *la* d'un semi-ton majeur, on abaisse le *si* de ce semi-ton. Cette » erreur vient de ce que l'on donne le nom de *si* à la nouvelle note. »

M. Delezenne arrive précisément dans ce paragraphe aux résultats inévitables de la supposition des demi-tons majeurs entre le troisième et le quatrième degré de la gamme. Ces résultats seraient ceux-ci : dans la gamme de *fa*, pour faire un demi-ton majeur entre la troisième et la quatrième note, il faudrait, en effet, élever *la* à *la* dièse; mais alors il y aurait deux *la* dans la gamme, à savoir : le *la* troisième degré, qui persisterait, et le *la* dièse, comme quatrième degré, ce qui serait absurde. De plus, il n'y aurait plus de *si* dans la gamme; car de *la* dièse, quatrième note de la gamme de *fa*, on passerait immédiatement à *ut*, cinquième note de cette gamme : seconde absurdité. La troisième serait qu'il n'y aurait pas un intervalle de seconde majeure entre la quatrième et la cinquième note, mais un intervalle de tierce diminuée.

J'ai fait voir dans mon troisième article (10 mars 1850) que dans la tonalité moderne, toutes les gammes sont faites nécessairement sur le modèle de la gamme d'*ut*, et que, pour que cela puisse être, on est obligé d'introduire de nouveaux sons destinés à donner aux intervalles leur dimension voulue par le besoin tonal; mais que pour simplifier la notation, la note supprimée par le nouveau son lui donne son nom en y ajoutant la qualité de dièse ou bémol. Il en résulte que tous les noms des notes sont conservés dans toutes les gammes, et que toutes ces notes conservent leur position sur la portée, au lieu que dans le système auquel est conduit logiquement M. Delezenne par de faux principes, des noms disparaissent, et des lignes ou des espaces restent vides sur la portée, tandis que d'autres espaces ou lignes sont nécessairement employés pour deux sons, ce qui produit une quatrième absurdité. Si M. Delezenne avait voulu me procurer de nouveaux arguments en faveur de l'excellence de notre notation, que j'ai invinciblement démontrée dans mes Rapports à la classe des Beaux-arts de l'Académie royale de Belgique, en 1847 et 1848, il n'aurait pu mieux faire.

« Cette règle (celle des musiciens), dit M. Delezenne, serait exacte, » si les tons entiers de la gamme étaient égaux *et doubles du semi-* » *ton.* » Qu'ils soient égaux, cela n'est pas douteux; je l'ai démontré surabondamment, et par cela même, toute la théorie que j'examine et ses conséquences tombent dans le néant. Quant à ces mots : *et doubles du semi-ton*, c'est une erreur évidente qui doit être relevée. Le ton ne peut être double du demi-ton majeur, puisque le demi-ton juste et absolu ne se trouve pas même douze fois dans l'étendue de l'octave; mais le ton est égal aux deux demi-tons, l'un majeur, l'autre mineur. Or, les deux demi-tons de la gamme étant mineurs, la quantité qui manque à l'un pour former avec l'autre la valeur du ton, est précisément le *comma*, dont la différence donne lieu à la nécessité du tempérament. Or, de ces deux demi-tons, celui du quatrième degré au troisième a une tendance descendante; de là vient qu'il est représenté par le bémol; et celui du septième degré au huitième est ascendant, d'où provient la nécessité de le représenter par un dièse. Donc *si* bémol est le signe nécessaire pour représenter le quatrième degré de la gamme de *fa*, et ce *si* bémol est moins élevé que *la* dièse. De même, dans la gamme de *sol*, *fa* dièse est le signe nécessaire pour caractériser le septième degré ascendant.

Je crois que tout ce que j'ai établi dans ces articles suffit pour terminer cette éternelle question du caractère propre des notes dièses et de leurs correspondantes bémols : incontestablement les premières sont plus hautes que les autres, et leur notation est un chef-d'œuvre de logique sous tous les rapports.

Résumons les résultats auxquels nous sommes parvenu : 1° cinq tons égaux et complets existent dans toute gamme de la musique moderne, à savoir, entre le premier degré et le second, entre celui-ci et le troisième, entre le quatrième et le cinquième, entre celui-ci et le sixième, et entre le sixième et le septième, dans les gammes majeures.

2° Deux demi-tons mineurs se trouvent dans toute gamme majeure, à savoir, entre le troisième degré et le quatrième, et entre le septième et le huitième. Le premier est descendant, le second ascendant.

3° Tout demi-ton descendant est représenté par un bémol qui prend le nom de la note; tout demi-ton ascendant est représenté par un dièse qui prend le nom de la note. S'il n'en était pas ainsi, tous les noms des notes ne se trouveraient pas dans la gamme, et l'on aurait des degrés vides dans la portée, ou bien certains degrés seraient occupés par deux sons différents, à moins qu'on n'eût autant de degrés pour la notation qu'il y a de sons dans l'échelle chromatique, ce qui rendrait la lecture de la musique à peu près impossible.

D'ailleurs ce n'est que par le demi-ton descendant par bémol, et le demi-ton ascendant par dièse, que la sympathie tonale se détermine, et que la théorie de l'harmonie peut devenir une science régulière.

Je ne crois pas devoir relever les attaques de M. Delezenne contre le mode suivi dans l'enseignement de la musique. On peut juger de la solidité des critiques de cet écrivain par la solidité de sa théorie.

FÉTIS père.

ARVA OU LES HONGROIS,

Symphonie dramatique en quatre parties, paroles de M. de Château-Renaud.

MUSIQUE DE M. LOUIS-LACOMBE.

ARVA OU LES HONGROIS est une légende allemande, comme elle pourrait être espagnole ou française, ou de tout autre pays. Il est question dans ce libretto d'une jeune fille nommée Arva, qui aime Ludwig autant qu'elle en est aimée. Ils prient l'un pour l'autre dans l'église d'un village de Hongrie, à la veille de s'unir. Des racoleurs viennent dans le village pour recruter; ils engagent Ludwig en le faisant boire à la santé d'un roi ou empereur quelconque. On conçoit le désespoir d'Arva lorsqu'elle apprend que son futur mari va quitter *les lieux qui l'ont vu naître*. Il faut partir cependant. Ce départ forme le finale de la seconde partie. La troisième se passe dans la chambre de la jeune Hongroise, qui rêve toutes sortes de malheurs pendant l'absence de son amant. Elle voit en songe l'image d'une bataille dans laquelle Ludwig est tué. Dans la quatrième partie, Arva va consulter un chef de bohémiens qui a élu domicile dans la forêt voisine. Ce zingaro, ce diseur de bonne aventure, qui aime la jeune fille, lui annonce que son amant est mort, et que lui se propose pour être son remplaçant. La

jeune Hongroise repousse avec horreur cette fiche de consolation. Le bohémien insiste, persiste, veut enlever Arva, lorsque Ludwig survient avec son régiment et sauve l'honneur de celle qu'il aime. Remerciements au ciel qui a protégé l'innocence et les amours; et puis chœur guerrier qui célèbre aussi l'hymen des deux amants.

Dans ce cadre musical, M. Louis Lacombe a peint un tableau religieux, passionné, contrasté de nuances et de chants bachiques et guerriers. Après une courte introduction en *fa* majeur en mesure à trois temps, un chœur de fidèles chante les louanges de Dieu. Arva et Ludwig s'associent à cette prière. On pourrait trouver que ces tendres amants et ces bons villageois se livrent à ces deux sentiments sur l'accompagnement d'un orchestre trop puissant, et semblent dire eux-mêmes, avec messire Scudéry,

D'une voix de tonnerre,
Je chante le vainqueur des vainqueurs de la terre.

Après cette prière, les paysans se réunissent sur la place; ils jouent et dansent aux sons d'une musique villageoise qui se colore d'un reflet de la symphonie pastorale. On pouvait s'inspirer plus mal. Il y a là des longueurs symphoniques; mais il y intervient des dessins mélodiques et contrastés d'une manière délicieuse entre les premiers violons et les violoncelles. Le dialogue instrumental est ici trop fourni de modulations serrées; puis on entend une polka qui semble venir en droite ligne de la Bohème, le pays natal de cette forme mélodique et chorégraphique. Tout cela est un peu trop prolongé et doit être abrégé.

La seconde partie s'ouvre par une marche hongroise et guerrière qu'il faut louer sans restriction. Cela est émouvant et d'une piquante originalité. La mélodie en est franche, et l'orchestration d'une richesse et d'un entrain saisissant. On a redemandé ce morceau, qui, au piano comme à l'orchestre, obtiendra beaucoup de succès. Les couplets de Miklos, le chef des racoleurs, chantant *la fortune volage* et *saint Bacchus qui nous donne le vin*, sont également d'un rhythme franc et décidé, mais aussi d'un style trop modulé. Les changements d'intonation sur les mots *vain* et *vin* ne sont pas d'un bon effet. Un joli dessin de petite flûte revient sur ce refrain à la reprise de ces couplets.

Le *tremolo*, qu'affectionne un peu trop l'auteur, comme nous le lui avons dit dans l'analyse que nous avons faite de sa première symphonie dramatique de *Manfred*, le *tremolo* commence à la prière qu'Arva adresse au Seigneur pour qu'il protége son futur mari :

Donnez la force et le courage
A l'époux que choisit mon cœur, etc.

Nous lui signalons encore l'abus de ce moyen d'instrumentation, comme celui des forces colossales de l'orchestre dans l'expression des sentiments doux ou ordinaires : il en résulte fatigue pour les chanteurs, et par conséquent pour les auditeurs. Nous l'engagerons aussi à se tenir en garde contre la répétition de mots, de tiers, de quarts de vers dans sa mélodie; cela gêne, embarrasse le sens et le mouvement dramatique de la pensée. Ce sens et cet effet dramatique est outré et surtout écrit trop haut dans la phrase mélodique sur le second de ces vers :

Dans ma tête brûlante
Passent mille terreurs!...

Dans le morceau intitulé : *Souvenir et prière*, le récitatif mesuré est bien accompagné; un passage de clarinette s'y dessine avec un charme mélancolique. La mélodie de ce morceau est franche; il est bien modulé; la ritournelle de hautbois et de violon est d'un joli effet; puis vient une phrase de difficile exécution pour les premiers violons qu'il faudrait modifier.

Le chœur ayant pour titre : le *Rêve*, qui représente une bataille à la jeune Hongroise endormie, est d'un effet neuf et puissant. L'orchestre a bien la férocité d'un combat acharné. C'est bien le tableau du carnage; on y entend les cris des combattants, la charge. Ce morceau sent la poudre : c'est vigoureux, c'est beau parce que c'est vrai; cela fait une double image, celle d'un tumulte guerrier et d'un cauchemar; et pourtant c'est ici la place de le dire, même à l'égard de tentatives faites par le génie colossal de la symphonie moderne, qui n'a pas toujours mêlé avec succès la richesse d'un vaste ensemble de voix au luxe de l'instrumentation, ces deux puissances, l'orchestre et le chœur, s'excluent l'une l'autre; elles ne semblent pas faites pour être unies et se faire entendre simultanément au premier rang, comme la religion et la philosophie ne peuvent marcher de front pour le bonheur des peuples, sans qu'un chef ou un roi ne vienne prendre l'une ou l'autre pour sa favorite, ou les remplacer toutes deux par l'hypocrisie et l'ambition.

La quatrième partie de la symphonie instrumentale et chorale de M. Lacombe, commence par un chant de bohémiens précédé d'une courte introduction en *sol* majeur à quatre temps, un peu trop compliquée, peut-être, de modulations. Quoi qu'il en soit, le caractère des *Gitanos* qui chantent ce morceau y est bien indiqué par un vague, mystérieux et nocturne, boléro tout empreint d'une couleur dramatique. Le compositeur vous berce là de mélodies et de traits suaves de violoncelles, qui dialoguent avec les flûtes et les hautbois procédant par notes piquées d'un effet pittoresque.

Si la première et la troisième partie de ce drame musical ont peu d'étendue, il n'en est pas de même de la quatrième, qui contient des couplets, des duos, marches, chœurs de bohémiens, de soldats, etc.

Avant l'ensemble final du duo entre Arva et le chef des bohémiens, le compositeur a trop cédé au désir de produire un effet dramatique sur le second de ces vers :

Céder serait un crime;
J'en frissonne d'horreur!

La voix de soprano attaque ce vers d'une façon trop crue et trop aiguë. L'effet dramatique n'est pas dans les hautes cordes de la voix.

Au reste, c'est le défaut de la partie vocale de l'ouvrage, qui est écrite trop haut pour le ténor et le soprano, le soprano que, dans un caprice d'instrumentiste, l'auteur fait accompagner, dans un certain passage du récitatif, par les trombones. Le chœur des bohémiens :

Ah! quelle aubaine!
Le capitaine
Est amoureux,

n'est pas précisément dans le caractère de ces paroles et de celles qui suivent; et surtout cela est trop chargé d'orchestre. Il nous semble avoir signalé ce luxe d'instrumentation à M. Lacombe, dans son premier ouvrage intitulé *Manfred*, et nous ne pouvons que redire ici, comme l'helléniste Dacier : Ma remarque subsiste. Il n'y a qu'une longue expérience de l'art d'écrire en musique qui vous apprenne à respecter les oreilles et l'attention de vos auditeurs; à jeter des jours, des éclaircies dans les silves de cette forêt luxuriante que l'on nomme l'instrumentation. L'art de ne pas émettre toutes ses idées sur le papier, de ne pas tout dire, est celui de bien dire. Nous reviendrons aussi sur les répétitions inutiles de certains mots qui allanguissent la phrase mélodique, sous prétexte de la rendre plus carrée ou plus expressive, comme par exemple : *d'un ravisseur, d'un ravisseur la main cruelle, voulait, voulait te séparer de moi; le ciel, le ciel a pitié de mes larmes*, etc.

Malgré ces taches et quelques autres plus ou moins légères, nous nous plaisons à reconnaître en M. Lacombe un compositeur consciencieux, instruit dans son art, riche d'idées instrumentales, maniant bien l'orchestre et le conduisant même en chef expérimenté, bien qu'il en soit à ses premières armes dans ces difficiles fonctions. Sa partition, exécutée au Conservatoire, dans un concert donné au bénéfice d'une maison de travail pour les ouvrières sans ouvrage, a été écoutée avec plaisir, applaudie avec justice par une société distinguée et une bonne partie de la presse musicale, qui proclamera, sans doute, le succès du compositeur pianiste, habitué à réussir dès son enfance. On peut donc, on doit même féliciter M. Lacombe d'avoir écrit une bonne partition, dont il a fait ensuite une bonne action, qui se répétera, nous a-t-on assuré, dans quelques jours.

HENRI BLANCHARD.

SOCIÉTÉ DES CONCERTS.

(SIXIÈME SÉANCE.)

La perfection dans les arts est comme la vertu en morale; on ne saurait la voir se produire sans subir instantanément l'irrésistible puissance de sa noble sérénité. Fondées sur les principes invariables, éternels du bon et du beau, l'une et l'autre vont raviver dans le cœur de l'homme cette étincelle mystérieuse que la main de Dieu y a déposée et dont le réalisme des passions matérielles peut obscurcir l'éclat, mais sans jamais l'éteindre. De ces œuvres, de ces actes sublimes, où se confondent, d'après les lois du plus juste équilibre, l'imagination, le sentiment, la logique, s'exhale une émanation singulière d'ordre, de régularité, de lucidité qui éclaire l'âme, élève les sensations, tourne l'esprit aux pensées nobles, droites et pures. N'est-ce pas bien là le caractère dominant des trois premières parties de la symphonie avec chœur de Beethoven? Ne donnent-elles pas la mesure exacte de l'empire souverain de ce qui est grand selon les proportions de la vraie grandeur?

Mais, s'il est réel que ces trois fragments magnifiques,— dont l'ampleur considérable ne dépasse pas la portée de l'intelligence parce qu'il y règne l'ordonnance et la cohésion, — sont d'un effet absolument irrésistible, il faut conclure de toute nécessité, et en dépit des admirateurs systématiques, que l'incohérence, la confusion, le désordre, répandus dans le finale, produisent un résultat tout contraire, en égarant l'auditeur, en troublant la netteté de la perspective, en ne laissant que cette sensation d'étonnement pénible qu'on éprouve à la vue d'un phénomène anormal ou d'une excentricité monumentale telle que le colosse de Rhodes. La nouveauté du mélange des chœurs à la symphonie séduisit Beethoven. Déjà plongé bien avant dans le mysticisme, qui lui travailla l'esprit durant ses dernières années, Beethoven chercha dans l'*Ode à la joie*, de Schiller, l'expression littéraire des sentiments dont son âme était gonflée. Il écrivit cette quatrième partie en soumettant son inspiration au joug de doctrines systématiques; il se fit plus philosophe qu'artiste, plus poëte que musicien. Tout ce morceau ne s'en est que trop ressenti. Fût-il d'ailleurs irréprochable au point de vue de la conception et du plan, il n'en resterait pas moins inchantable. Cela n'est pas à contester : le fait brutal ne se discute pas. La plume de Beethoven, si habile à remuer les masses instrumentales, manquait d'adresse pour faire chanter la voix. Le moindre faiseur italien, dépourvu de tout génie, en savait là-dessus beaucoup plus long que lui. Ne demandez donc pas l'impossible aux chanteurs, et gardez-vous surtout de les blâmer s'ils exécutent imparfaitement ce qui ne saurait avoir qu'une exécution imparfaite. Voilà ce que nous avions à dire de la symphonie avec chœurs, dont les portions instrumentales ont été excellemment rendues.

Même ensemble, même supériorité dans l'interprétation de l'ouverture d'*Euryanthe*. Nous sera-t-il permis, puisque le nom glorieux de Weber se place ici tout naturellement, de demander pourquoi aux ouvertures d'*Oberon*, d'*Euryanthe*, de *Freischütz*, rayonnante trilogie si populaire, la Société des concerts n'ajoute pas, soit la brillante ouverture composée pour solenniser le cinquantième anniversaire de l'avènement du roi de Saxe, soit les ouvertures de *Preciosa*, du *Roi des Génies* et même de *Turandot*, qui ne sont pas indignes de varier le répertoire?

Alard a fort bien fait d'enrichir le sien de la romance en *sol* de Beethoven. Cette inspiration tendre, amoureuse, émouvante, se déploie merveilleusement sous cet archet si plein de charme. La période en *mi mineur* est surtout des plus favorables au style du virtuose. Après avoir largement applaudi l'artiste et le morceau, le public a redemandé la romance pour applaudir derechef le morceau et l'artiste. Puis est venue la prière de *Joseph*, de ce beau drame biblique, que la génération nouvelle n'a point vu et probablement ne verra pas sur le théâtre. Grandeur, onction, couleur locale sévère, effet puissant produit par les moyens les plus simples, tels sont les caractères de cette composition, dont le temps n'a terni en rien la beauté pure et solennelle.

Le temps aussi a glissé sans laisser son empreinte corrosive sur l'air de Stradella, que M. Fétis fit entendre dans ses concerts historiques et qui sied très-bien à la voix expressive de Roger. Il est douteux que Stradella, le héros du chant au XVIIe siècle, le dit mieux et d'une manière plus touchante. C'est sans doute à cet air pathétique que se rattache l'anecdote romanesque racontée par le médecin Bourdelot. Ainsi c'est un air tout simple et divinement chanté qui fit tomber le stylet de la main d'un bravo! Citez donc après cela Arion, Amphion, Orphée! Amphion ne remuait que des pierres, Arion ne ravissait que des monstres marins, Orphée ne touchait que des animaux féroces; mais fléchir le cœur humain, désarmer la vengeance, c'est là le prodige. A toi la palme, Stradella, qui sus trouver la véritable *note sensible*!

Maurice BOURGES.

NONETTO DE Mme FARRENC

exécuté pour la première fois dans la soirée donnée le 19 mars, dans les salons de M. Erard.

L'apparition d'une œuvre sérieuse excite certainement toujours un intérêt puissant; mais lorsque son auteur se trouve être une femme qui, dédaignant les succès faciles prodigués à des compositions frivoles, regarde comme une sainte mission de demeurer l'apôtre de la vraie croyance du bon goût, et marche le pied ferme et la tête haute dans le sentier difficile que peu d'hommes savent parcourir aujourd'hui, nous admirons autant la sévérité d'études, l'austérité de principes que l'intelligence d'élite qui a pu la conduire jusque là.

La musique de chambre, symphonie intime, négligée à cette heure par des motifs qu'il ne serait peut-être pas impossible d'apprécier, nous paraît être l'un des genres les plus difficiles à traiter; il exige une érudition extrême, une science complète de la fugue et du contre-point, un plan large et noble, un style élevé, puis encore des idées mélodiques auxquelles le plus grand savant du monde ne pourrait se soustraire impunément; et le compositeur, que ne gêne en rien l'inintelligence d'un librettiste, qui n'a pour cadre que l'immensité, n'a en même temps pour guide et pour poëte que son génie, ce qui nous amène à croire qu'il en faut décidément pour écrire de la musique symphonique, en admettant que ce soit un hors-d'œuvre inutile à d'autres compositions ce qui ne nous est pas encore démontré bien complétement.

Nous avouons être difficile à l'endroit de ce genre de musique illustré par les plus grands maîtres; et pourtant, le nonetto de Mme Farrenc nous a fort satisfait l'autre soir. Le premier morceau, dont le style est parfaitement clair et limpide, renferme une deuxième partie infiniment remarquable, dans laquelle les détails et les développements sont traités de main de maître; l'*andante* avec variations nous plaît beaucoup; le tour de la mélodie en est pur et facile, et les instruments nous paraissent parfaitement disposés; le *scherzo* est un morceau complet, dont l'idée est heureuse et l'effet pittoresque; enfin, le finale, écrit d'une façon concise, présente un continuel intérêt et couronne dignement cette œuvre importante, qui augmenterait difficilement l'estime où l'on tient son auteur, et qui nous montre cependant un progrès véritable, une touche plus vigoureuse, plus virile, de la splendeur et de l'éclat.

La séance commençait par un charmant trio du même auteur, et se terminait par la sonate piano et violon, dont l'effet a été prodigieux, surtout dans l'*andante*, que le jeune grand violoniste Joachim a dit avec une passion noble et profonde qui a élevé l'auditoire jusqu'à lui. Mme Farrenc a dû être heureuse du grand succès de cette soirée; il lui aura prouvé les sympathies du public pour des œuvres sévères et pures que nous avons le regret d'entendre trop rarement.

Mme Farrenc a tenu le piano en véritable compositeur; MM. Dorus, Verroust frères, Leroy, Rousselot, Joachim, Blanc, Lebouc et Gouffé ont fait assaut de talent. Malgré la foule, malgré une chaleur étouffante, la soirée s'est prolongée fort tard, Joachim ayant bien voulu la terminer par cette fameuse *Chaconne* de Sébastien Bach, que l'auteur lui-même n'a peut-être jamais entendu exécuter d'une manière aussi prodigieuse.

TH. WARTEL.

AUDITIONS MUSICALES.

Séances de musique de chambre de M. ROSENHAIN; — MM. ALARD, FRANCHOMME; — le pianiste JAELL. — Mmes WARTEL, FARRENC, CHARLOTTE DE MALLEVILLE.

Comme il y a fagots et fagots, au dire de notre ancien proverbe, nous avons la bonne et mauvaise musique de chambre, celle qu'on faisait naguère dans nos chambres législatives, dont il nous revient trop fréquemment encore quelques échos dissonants et peu harmoniques, et celle que viennent de nous faire entendre nos principaux virtuoses dans la saison musicale qui est près de finir. Ces séances ont été remarquables par le bon choix des œuvres, dont les critiques, les artistes, les vrais amateurs ont justement admiré, applaudi la belle exécution. Ces œuvres sont jugées depuis longtemps : on en est réduit à écrire sur chacune de leurs pages les mots de *sublime*, *admirable*, que Voltaire voulait qu'on traçât sur chaque feuillet des œuvres de Racine. C'est donc sur la manière de les interpréter que pourrait porter la critique; mais la tradition pour les bien dire et la perfection actuelle du jeu instrumental ne lui permettent guère de prendre ses ébats. Quelques-uns de ces virtuoses d'un esprit plus libre, et s'affranchissant d'un respect trop étroit pour ces ouvrages des grands maîtres, n'en font entendre à leurs auditeurs que des fragments, et joignent même à l'exécution de ces œuvres quelques ouvrages de leur composition. Cette audace, si audace il y a, M. Rosenhain se l'est permise en ne jouant que l'*andante* de la grande sonate en *la* pour piano et violon par Beethoven et quelques autres fragments dans une de ses soirées musicales, et il y a fait exécuter un nouveau trio de sa composition. Ce trio pour piano, violon et violoncelle, le second qui soit sorti de sa plume exercée, est une œuvre estimable, belle, inspirée : le travail scientifique s'y fait sentir sans nuire en aucune manière à celui de l'imagination. Le premier morceau doit plaire à tous, mais surtout aux compositeurs. L'*andante* est plein de mélodie et de charme. Le *scherzo* est pétillant d'entrain et d'esprit. Si la mélodie du finale rappelle notre vieille chanson du roi d'Yvetot, la façon dont l'auteur a tiré parti de ce thème est ravissante sous le double rapport mélodique et scolastique. Cet ouvrage remarquable place Rosenhain sur le *railway* du trio instrumental; il est lancé sur cette route : il ne dépend plus de lui de s'arrêter en si beau chemin. C'est celui des maîtres de l'art. Marche, marche donc, compositeur! *Sic itur ad astra* L'exécution du compositeur est fine, nuancée et profondément sentie.

Les séances de musique classique données avec le plus brillant succès par Alard et Franchomme ont également fourni une belle et fructueuse carrière. Alard est l'interprète né des quatuor et quintettes des grands maîtres de ce beau genre de musique. Avec la pureté de style dont il faut faire preuve en jouant ces œuvres, il leur donne toute la passion, tout le *brio* modernes. C'est Haydn avec sa plastique noble, aisée, tranquille et parfois comique; c'est Mozart avec son élégance, sa sensibilité vraie et pure; c'est Beethoven avec sa fougue, ses effets brusques et crus de mélodie et d'harmonie, qui ont vie et sang, allure et passion sous les doigts d'Alard, et qu'il évoque avec son archet magique, et qui semblent sortir de leurs tombes à la voix instrumentale du virtuose, pour venir converser avec un auditoire enthousiasmé par leur génie et les talents de leurs interprètes.

Le jeune pianiste Jaell, qu'on ne peut plus mettre au nombre des enfants extraordinaires, mais qui est loin d'être un artiste ordinaire, a donné un concert dans les salons de M. Érard. Il peut fort bien tenir son rang dans l'armée des pianistes. Evoluant sur le piano avec aisance, clarté, pureté de style, il chante sur cet instrument avec sentiment, parce qu'il phrase bien. Rien ne s'oppose donc à ce qu'il devienne pianiste ordinaire d'un souverain ou d'un grand-duc quelconque. Nous en féliciterions autant ce haut personnage que le jeune artiste qui serait l'objet de cette distinction.

Et pour en revenir à la musique de chambre, qui est à la mode cette année, nous devons payer un juste tribut d'éloge à Mmes Farrenc et Wartel, ainsi qu'à Mlle Charlotte de Malleville, qui se sont livrées avec un brillant succès à ces charmantes conversations musicales, les deux dernières, en interprétant le savant *nonetto*, les quintettes, les trios de la première, sans préjudice de la belle musique de Mozart et de Beethoven, qui a fait le fond de leurs intéressantes séances et qui ont attiré l'élite du monde musical. Ce beau genre de musique a remplacé la conversation française d'autrefois, que les femmes dirigeaient et dans laquelle elles étaient reines. Nous avons dit si souvent que Mme Wartel est un des organes les plus brillants de cette conversation, par la finesse et l'énergie de son jeu, par les temps intelligents qu'elle sait prendre, et qui prouvent qu'elle respire et ponctue d'un façon rationnelle avec les doigts, que nous nous bornerons à annoncer qu'elle va publier des études pour le piano, dans lesquelles on verra qu'elle sait écrire d'après les bons principes des grands maîtres qu'elle interprète si bien.

H. BLANCHARD.

Le tirage de la grande loterie des artistes musiciens, peintres, sculpteurs, architectes, graveurs et dessinateurs, avait attiré, jeudi dernier, une foule considérable au palais du Luxembourg. L'hémicycle et les tribunes de l'ancienne chambre des pairs étaient complétement remplis, et l'on voyait siéger un public mélangé d'hommes et de femmes sur ces bancs jadis réservés aux membres de la pairie française, et où s'étaient assis depuis les organisateurs du travail, sous la présidence de M. Louis Blanc.

Le bureau était occupé par M. le baron Taylor et plusieurs membres des comités des deux associations, la tribune par les agents de l'autorité.

Deux roues, la plus petite empruntée à l'administration de la caisse Lafarge; la plus grande, fabriquée exprès pour le tirage de la loterie actuelle, figuraient en regard l'une de l'autre, au bas du bureau.

A onze heures, M. le baron Taylor annonce que l'un de MM. les commissaires de police délégués par le préfet de la Seine, va faire connaître les mesures qui ont été prises pour garantir la sincérité de l'opération. En effet, l'un de ces messieurs prend la parole et expose de quelle manière tous les billets ont été vérifiés, rangés dans des cartons et mis sous le scellé.

Les cartons, contenant dix mille billets chacun, sont apportés, ouverts successivement : les 188,000 numéros de série qui concourent pour le gros lot sont versés dans la petite roue; un enfant s'approche, les yeux bandés, le bras nu, et tire le numéro 71,922, lequel donne droit au lot de 70,000 fr.

Ce numéro est aussitôt placé dans une boite, sur laquelle on appose le scellé, de même que sur la petite roue contenant les numéros non sortis.

On procède immédiatement aux apprêts du tirage des autres lots, et l'on verse dans la grande roue le million de billets contenus dans cent cartons, qui sont apportés et ouverts comme les autres.

Mais vers la fin de l'opération, une réclamation s'élève de la part d'un des assistants, qui fait observer que la roue est tellement pleine que les billets ne peuvent plus s'y mouvoir.

A l'instant même le bureau, d'accord avec l'autorité, décide que la roue sera placée sous scellé, et le tirage des numéros remis à un autre jour.

Une nouvelle roue sera construite sur des proportions plus grandes, et l'on transvasera, en présence du public, le million de numéros d'une roue dans l'autre; après quoi il sera procédé au tirage des 5,000 numéros gagnants.

Ainsi, pour cette première journée, il n'y a eu d'autre résultat acquis que le tirage du numéro **71,922**, donnant droit au gros lot. Toutes les autres chances restent ouvertes aux propriétaires des billet.

La reprise du tirage de la Loterie nationale des artistes aura lieu lundi 1er avril, au palais du Luxembourg.

Les portes seront ouvertes au public à onze heures.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, dernière représentation du *Prophète* avant le départ de Mme Viardot

*** Les deux représentations du *Prophète*, données lundi et mercredi, avaient fait salle comble. Celle qui aura lieu demain, grâce à la complaisance de Mme Viardot, ne sera pas moins recherchée du public. La grande cantatrice partira le lendemain pour Berlin; elle sera de retour à Paris le 15 octobre.

*** Le *Freischütz*, avec les récitatifs de Berlioz, vaêtre repris cette semaine, avec Masset dans le rôle de Max.

*** Les deux mois de congé auxquels Roger avait droit pendant l'été qui vient, ont été rachetés moyennant 20,000 fr.

*** L'accident arrivé cette semaine à un machiniste de l'Opéra est loin d'avoir la gravité que lui ont donnée quelques journaux. La chute n'a eu d'autre conséquence que la rupture d'une varice, et actuellement le blessé est en pleine voie de guérison.

*** Hier samedi, le Théâtre-Italien a donné *Maria de Rohan* pour la rentrée de Mme Ronconi.

*** Mlle Meyer, dont les progrès sont de plus en plus sensibles, se dispose à reprendre le charmant rôle de Rose de Mai, créé avec tant d'éclat par Mlle Darcier dans le *Val d'Andorre*, et chanté après elle par Mlle Wolff, qui vient de passer au Gymnase.

*** La santé de Mme Ugalde continue à exiger du repos. Les répétitions du *Songe d'une nuit d'été*, dont la musique est d'Ambroise Thomas, ne s'en poursuivent pas moins, et l'ouvrage doit être donné prochainement.

*** Annoncer un nouveau morceau de Prudent, c'est annoncer un nouveau succès. Le morceau qui vient de paraître, intitulé *les Bois*, chasse pour piano, est aussi original que le promet son titre.

*** L'exécution du *Salum*, que nous avons annoncée pour le 14, aura lieu *irrévocablement*, au Théâtre-Italien, vendredi 5 avril, à 8 heures du soir.

*** Le concert de Mlle Ida Bertrand, qui devait avoir lieu demain lundi, chez Erard, est remis à vendredi, 5 avril, 8 h. du soir. Les mêmes billets serviront.

*** Mercredi 3 avril, séance de musique d'ensemble donnée par M. L. Hall, à la salle Sainte-Cécile, avec le concours de MM. Léopold et Arnaud Daucla, M. Audran, de l'Opéra-Comique, et Mme Michaeli.

*** Nous rappelons à nos lecteurs que le concert de Mlle Marie Mira doit toujours avoir lieu dans la matinée du dimanche 7 avril, chez M. Erard, avec le concours de Mme Pleyel.

*** Le concert de Géraldy est fixé au 10 avril, et aura lieu dans les salons d'Erard.

*** Le jeune violoniste Léon Reynier, 1er prix du Conservatoire, donnera, lundi prochain, à 8 heures 1/2 du soir, dans la salle Herz, un grand concert dans lequel se feront entendre : pour la partie vocale : Mmes Ernesta Grisi, Marie Cabel, de l'Opéra-Comique, Teresina Seguin, grand prix d'opéra; MM. Poultier, Barbot, de l'Opéra, Ribes, premier prix d'opéra-comique. Partie instrumentale : Mlle Joséphine Martin; MM. Vaslin, professeur au Conservatoire, Casimir Ney, Lefébure-Wély, Triebert et Léon Reynier. Intermède de déclamation : Mlle Siona Lévy. Chansonnettes : les frères Lionnet. L'orchestre d'accompagnement sera dirigé par M. Charles Pollet.

*** Mme Ronconi, Mlle de Rupplin, Moriani, Lefort, Levassor, Gottschalk, Herman, le fameux quatuor de violoncelles, exécuté par MM. Batta, Seligmann, Offenbach et Demunck, tels sont les éléments du programme du concert de Seligmann, qui reste fixé à demain soir, lundi, dans les salons de Pleyel. On peut se procurer des stalles numérotées jusqu'à lundi à 3 heures, chez MM. Brandus et Cie, éditeurs, rue de Richelieu, 87.

*** Les deux jeunes frères Henri et Joseph Wieniawski donnent, le 9 avril, un concert que l'âge et le talent des deux virtuoses recommandent surabondamment. Il suffit de l'annoncer pour que l'attention du public soit éveillée et son intérêt assuré.

*** La troisième et dernière soirée de musique de chambre de M. Rosenhain aura lieu samedi prochain, 6 avril. Voici le programme : 1° Quintette de Beethoven pour piano, hautbois, clarinette, cor et basson. — 2° Air de *Cosi fan tutte*, de Mozart. — 3° Rondeau de Beethoven pour piano seul. — 4° Fragment du second trio de Rosenhain (Op. 33.) pour piano, violon et violoncelle. — 5° Chants écossais de Beethoven avec accompagnement obligé de violon et violoncelle (exécutés pour la première fois à Paris). — 6° Sérénade de Rosenhain, nocturne de Chopin et scherzo de Mendelssohn (redemandé) pour piano seul. — 7° Air de Spontini — 8° Quintette de Hummel pour piano, violon, alto, violoncelle et contrebasse

*** Aujourd'hui dimanche, jour de Pâques, on exécutera à Saint-Roch une messe en musique à grand orchestre de M. Leprévost, organiste-accompagnateur de cette paroisse.

*** M. et Mme L. Massart donneront une soirée musicale le mardi 2 avril, à huit heures et demie du soir, dans les salons de M. Erard, rue du Mail.

*** Mme Claire Hennelle donnera un concert le 5 avril, à huit heures du soir dans les salons de Pleyel. L'excellente cantatrice, qu'un motif douloureux avait trop longtemps condamnée au silence, s'y fera entendre avec MM. Félix Godefroid, Goria, Offenbach, Grignon, Malézieux et autres artistes distingués.

*** Lundi, 8 avril, on exécutera au Théâtre-Italien la *Rédemption*, mystère en cinq parties, poésie de MM. Emile Deschamps et Emilien Pacini, musique de M Giulio Alary. Les soli seront chantés par MM. Barbot, Charles Ponchard, Bussine, Arnoldi, Mmes de Rupplin, Douvry et Séguin.

*** La Société de bienfaisance, dirigée par M. Edouard Rodrigues, donnera son troisième concert mardi 9 avril, à 8 heures du soir, salle Sainte-Cécile, On y exécutera le premier acte de *Moïse* de Rossini, *Sanctus et Benedictus* de M. Victor Massé, fragment de la *Clémence de Titus* de Mozart, d'*Iphigénie en Tauride* de Gluck, duo et chœur de la *Flûte enchantée* de Mozart (redemandé), fragment d'*Oberon* de Weber, air et chœur de *Montano et Stéphanie* de Berton, scènes de *Stradella* de Niedermeyer. Les soli seront chantés par Mmes Douvry, Félix Miolan, Moisson, Lemaire, Ernest Gouin née Rodrigues, Paton, Séguin; MM. Barbot, Bussine et Schneider.

*** Le concert pour l'Œuvre des jeunes filles libérées et abandonnées aura lieu le jeudi soir, 4 avril, à la salle Sainte-Cécile. Indépendamment des artistes célèbres qui veulent bien s'associer à cette action charitable, l'élite des talents de la Société s'y fera entendre et y apportera un concours dont la nouveauté est bien faite pour exciter au plus haut point l'intérêt des personnes qui trouveront à la fois une occasion de soulager la classe pauvre et d'entendre d'excellente musique. — Partie vocale : Mlle de Rupplin, la marquise de La Force, Mlle d'Aroyo, la princesse Labanoff; MM. Chalupt, Moriani, Robin, et les élèves du Conservatoire. — Partie instrumentale : M. Séligman; Mme la comtesse Kalergi, et l'orchestre de l'Union musicale, qui exécutera plusieurs symphonies.

*** Mardi, 9 avril, dans la salle Sax, un concert sera donné par M. F. Joignaut, violon solo de l'Opéra-Comique, avec le concours de Mme Pleyel et de plusieurs autres artistes éminents.

*** Dimanche prochain, 7 avril, aura lieu le sixième et dernier concert de l'Union musicale, salle Sainte-Cécile. On y entendra : la 6e symphonie de Mozart, le concerto de piano de Mendelssohn (en *sol* mineur), exécuté par Mme Pleyel, une ouverture nouvelle de M. Reber, une scène d'*Orphée* de Gluck, chantée par M. Barbot, l'ouverture de *Coriolan* de Beethoven. L'orchestre sera dirigé par M. Seghers.

*** La quatrième page de ce numéro contient l'annonce de cinq morceaux nouveaux de G. Mathias; et ces publications prouvent que le jeune compositeur-pianiste continue de s'avancer dans la voie où il a débuté avec tant de ssuccè.

*** Nous avions bien raison de donner comme douteuse la nouvelle de la mort d'un jeune et intéressant artiste, le chanteur Gardoni. M. G. Puzzi, de Londres, écrit au *Morning Harold* du 25 mars, que ce bruit est dénué de fondement. Le signataire de la lettre a entre les mains une lettre de Saint-Pétersbourg, écrite par Gardoni, le 11 mars, et mise à la poste le 12, postérieurement à la date de son prétendu décès.

*** Voici qu'on annonce définitivement, et comme ayant eu lieu à Vienne, le 22 de ce mois, la mort d'Adalbert Gyrowetz, compositeur, âgé de 84 ans, que, sur la foi des journaux allemands, nous avions inscrit sur la liste fatale dès le mois de septembre 1849.

*** Le défaut d'espace nous empêche de donner aujourd'hui la notice nécrologique sur M. Bottée de Toulemon, et nous oblige à la remettre au numéro prochain.

Chronique départementale.

*** *Rouen*, 28 mars. — Le dimanche, jour de Pâques, on exécutera dans l'église cathédrale une grande messe solennelle, mise en musique par Amédée Méreaux. Cette messe sera chantée par les musiciens de la maîtrise sous la direction du maître de chapelle, M. Vervoitte. C'est à la réforme opérée par cet habile artiste, sous la protection de l'archevêque, M. Blanquart de Bailleul, qu'on doit l'avantage de pouvoir exécuter des ouvrages importants de ce genre, et cette réforme exercera nécessairement une utile influence sur les progrès de l'art, en excitant l'émulation parmi les artistes.

*** *Toulon*, 18 mars. — Le début de Mlle Koska dans la *Juive* avait attiré beaucoup de monde. Le chef-d'œuvre a été parfaitement compris, quoique la cantatrice ne soit pas irréprochable, mais sa voix est belle, étendue, puissante: on l'a applaudie et couverte de bouquets.

*** *Lille*, 20 mars. — Cette ville, qui est restée plus de dix ans sans avoir de société philharmonique, vient, par l'heureuse énergie d'un de ses concitoyens, artiste, de réunir une Société qui, en moins d'une année, a vu porter le chiffre de ses exécutants à plus de 150, sans les chœurs, et ses abonnés ou

membres honoraires à près de 600. Ainsi se sont formées en une seule réunion toutes les petites sociétés musicales; et désormais l'exécution magistrale des œuvres de nos grands maîtres y sera constamment l'objet des études; mais, par la combinaison ingénieuse de son règlement, tous les genres de musique y participeront aussi activement dans cinq sections qui sont classées de la manière suivante. Les exécutants de la symphonie se réunissent le mercredi; l'harmonie, le vendredi; les fanfares, le samedi; le chant, les chœurs, la musique de chambre, le jeudi. La Société donne douze concerts mensuels, dont six concerts d'été et quatre grands concerts à l'Académie de musique. Au moyen d'une ingénieuse répartition, elle fait profiter des bénéfices tous les artistes, *selon leur valeur;* elle assure des secours à ceux qui sont tombés dans la misère; enfin, elle ouvre fraternellement ses salons aux artistes voyageurs, et appelle à ses quatre grands concerts les plus grandes célébrités musicales. Tout cela a été créé, nous l'avons déjà dit, par l'énergique initiative d'un seul homme, aussi courageux qu'intelligent, aussi modeste qu'habile, par M. Sinsolliez. Aujourd'hui, tous les obstacles qui surgissent en fait d'une création aussi complète sont aplanis. La Société a un magnifique local, des instruments, une administration; elle existe, et sera d'un grand secours pour l'avenir artistique de la ville de Lille. Si nous avions besoin d'en fournir la preuve, il nous suffirait de citer le magnifique concert par lequel Appollinaire Konstki est venu inaugurer l'éclat de ses réunions. Le célèbre violoniste a donné successivement cinq concerts au théâtre et une grande soirée dans le salon de la Maison royale de Lille, où il a été admirablement secondé par l'élite des artistes de cette ville. Tous les journaux constatent le succès de deux grands duos, où Mme Clara Pfeiffer et M. de Kontski ont excité un véritable enthousiasme. Nous ne mentionnons ici les circonstances du séjour de M. de Kontski que pour montrer combien l'appel de l'association musicale de Lille lui a été favorable. Il n'est pas douteux que lorsqu'un artiste, passant dans cette ville, aura pu s'y faire entendre avec succès, il aura des chances pour des concerts dans les villes du Nord, dont Lille, par son importance, devient la capitale artistique.

*** *Tarbes*, le 22 mars : Le dernier concert qu'a donné Teresa Milanollo était au bénéfice des pauvres. Des représentations semblables, tous les artistes en donnent; mais ce que tous ne font pas, c'est de dire aux indigents d'une ville : » Venez demain, je donnerai un second concert pour vous, où vous entrerez pour rien, et puis je vous distribuerai moi-même le produit de ma soirée d'hier. » Voilà ce qu'a fait Téréſa Milanollo. Hier donc, vers midi, tous les pauvres de la ville ont été convoqués à la salle de la Société philharmonique; la réunion était nombreuse et extrêmement bariolée, car le riche — relativement parlant — assistait également à cette œuvre de bienfaisance; une quête a été faite par Mlle Milanollo elle-même, et après qu'elle eut joué quatre morceaux, elle a distribué une somme d'environ 600 fr. à tous ces déshérités de la fortune. Une magnifique couronne fut offerte à Mlle Milanollo, dans la soirée de mardi, par MM. les membres de la société philharmonique. Cette couronne, faite avec une élégance et une coquetterie rares, reposait sur un coussin en satin blanc; elle fut présentée à l'artiste par M. le président de la société, qui lui a exprimé en quelques paroles simples et bien senties combien la Société philharmonique s'estimait heureuse de pouvoir lui offrir cette marque de sympathie. Le soir, une sérénade a été donnée à Mlle Milanollo, qui est partie aujourd'hui pour Auch.

Chronique étrangère.

*** *Londres.* — L'ouverture du Théâtre-Italien de Covent-Garden s'est faite avec un éclat qui a surpassé l'attente générale. Le *Freischutz*, de Weber, avec les récitatifs de Berloz, a inauguré la saison d'une manière aussi triomphante que la *Muette de Portici* celle de l'année dernière. L'entrée de Costa dans l'orchestre a été le premier événement de la soirée. Quoiqu'un peu indisposée le premier jour, Mme Castellan s'est supérieurement acquittée du rôle d'Agathe. Le succès de Mlle Vera dans celui de la sœur a été décisif. Formes est un admirable Caspar, et jamais le rôle de Kilian n'avait trouvé un interprète de la force et du talent de Massol. Quant aux récitatifs de Berlioz, nous devons dire qu'il était impossible de mieux remplir une tâche plus difficile, et de mieux s'identifier au genie du compositeur, qu'il s'agissait de compléter. Berlioz a écrit ses récitatifs dans le véritable esprit de Weber, et de telle sorte que chaque note semble écrite par la main du même artiste. Le *Freischutz* ou *Franco arciero* sera donné jusqu'à Pâques. — Le théâtre de Sa Majesté n'a rejoué *Medea* qu'une fois. *Nino* (ou Nabucco) a été donné pour les débuts du signor Lorenzo de Moutemerli, et *Ernani* pour ceux de Sims Reeves. — Lablache et Mme Sontag feront leur rentrée jeudi prochain.

*** *Liége*, 23 mars. — Le ténor Bordas a ouvert la série de ses représentations sur notre scène par le rôle de Gérard de *la Reine de Chypre*. Cet artiste a su de prime abord enlever les applaudissements chaleureux du public. Voix franche, pure, sympathique, flexible et étendue, bonne méthode, maintien noble, rempli d'aisance, jeu sage et correct, telles sont les qualités qui distinguent M. Bordas. Cet artiste a chanté son rôle d'un bout à l'autre avec une égalité de moyens que l'on rencontre rarement. Le morceau du 2e acte : *Arbitre de ma vie*, le cantabile du 3e acte : *Triste, exilé sur la terre é rangère*, qui a obtenu les honneurs du bis, le grand air du 4e acte, lui ont tour à tour fourni l'occasion de déployer ses magnifiques facultés vocales et de les relever par une méthode et une puissance d'expression admirables. Mlle Halder a parfaitement secondé M. Bordas. Le rôle de Catarina, si dramatique, a été rendu par notre *prima donna* avec âme et chaleur; il lui a valu de nombreux et légitimes applaudissements. A la chute du rideau, un rappel unanime a été décerné à M. Bordas.

*** *Leipsick*, 24 mars. — Hier au soir, on a donné sur le grand théâtre la première représentation du *Prophète*. Cet admirable ouvrage, mis en scène avec un luxe sans exemple dans nos annales théâtrales, a été accueilli par le public avec le plus grand enthousiasme. Le rôle de Fidès était chanté par Mme Gundy, celui de Berthe par Mlle Meyer, et celui de Jean par M. Widmann. Après le spectacle, à la demande unanime des spectateurs, le portrait de l'illustre maestro a été apporté sur la scène, et aussitôt les cris de *Vive Meyerbeer!* ont retenti de toutes parts, et une pluie de fleurs et de couronnes est venue tomber devant le portrait.

*** *Brunswick.* — Le nouvel opéra en trois actes les *Frères fidèles*, d'un compositeur anglais aveugle, M. Mitchell, a été représenté deux fois dans notre ville avec un grand succès. Cet opéra se fait remarquer par des mélodies simples, des chœurs pleins d'effet et une instrumentation brillante. On applaudissait non seulement par sympathie pour l'auteur, mais aussi à cause du mérite réel de l'ouvrage, que notre ville a eu le privilége de monter la première. M. Mitchell partira sous peu pour Hamlourg.

*** *Berlin.* — A peu d'exceptions près, on répète tous les jours le *Prophète*, et l'on attend avec impatience l'arrivée de Mme Viardot et de M. Tichatschek qui seuls manquent encore. Quoiqu'on ne puisse encore fixer positivement le jour de la première représentation, cette solennité aura lieu vers la fin d'avril, et les représentations se suivront sans interruption jusqu'au 1er juin, époque à laquelle Mlle Michalesi, de l'Opéra de Dresde, et M. Ander, du théâtre de Vienne, prendront les rôles de Fidès et du Prophète jusqu'aux vacances de l'Opéra, qui commencent à la fin du mois. Nous n'aurons donc que deux mois pour applaudir le nouveau chef-d'œuvre de l'illustre maestro; et, à cet égard, nous aurons le même sort que les Anglais, l'année dernière, à Londres.

— Mlle Marx, artiste de l'Opéra, en répétant le rôle de Gulnare, dans la *Fée aux Roses*, a trouvé piquant d'essayer dans sa loge le duo des soufflets avec M. Kustner, notre intendant des théâtres royaux. Quelques jours après, les journaux nous apprenaient que Mlle Marx a été condamnée à 200 fr. d'amende pour *inconvenance* envers M. l'intendant des théâtres.

— Un grand concert vient d'être donné à Charlottembourg, sous la direction de M. Taubert, et avec le concours de Mlle Jenny Lind, de M. Théodore Pixis, et Mlle. Spohr.

— Le Vendredi-Saint, les artistes italiens ont exécuté le *Requiem* de Mozart. La fin de la saison approche. Le 1er mai, la troupe italienne se rend à Dresde.

— M. Gustave Bock, éditeur de musique, vient de recevoir la médaille frappée en mémoire du 25e anniversaire de la célébration du mariage du roi, pour la belle édition d'une cantate, composée à cette occasion par Meyerbeer.

*** *Cologne*, 7 *mars.* — Notre municipalité vient de créer un Conservatoire de musique sur une grande échelle. On y enseignera le chant, tous les instruments, la composition, l'harmonie, le contre-point, l'histoire de la musique, etc. Il y aura aussi un cours spécial destiné à l'analyse des compositions les plus célèbres, anciennes et modernes. La direction de cet établissement a été confiée à M. Ferdinand Hiller, maître de chapelle de la ville de Cologne. Les classes ouvriront le 1er septembre prochain.

*** *Barcelone*, 4 mars. — Au théâtre du Lycée de notre ville, on travaille à la mise en scène d'un drame sacré, intitulé : *la Passion de Jésus Christ*, dans lequel il y a dix-huit chœurs qui seront exécutés par cinq cents chanteurs des deux sexes, avec accompagnement d'un orchestre de trois cents instrumentistes. Les décors sont de la plus grande magnificence; ils représentent divers lieux de la Terre sainte, et ont été exécutés par des artistes qui ont visité ces lieux mêmes; on y verra cent cinquante palmiers naturels qui viennent d'être apportés de la côte septentrionale d'Afrique à Barcelone par le bateau à vapeur le *Cid*. C'est dans le courant de la semaine prochaine qu'aura lieu la première représentation de cette curieuse pièce, qui rappelle les anciens *mystères*. On assure que beaucoup d'ecclésiastiques se proposent d'y assister.

*** *Lisbonne.* — Le *Prophète*, traduit en italien, sera représenté ici au théâtre San-Carlo. Le rôle de Fidès sera chanté par la signora Cresti, et celui de Jean de Leyde par Fiori, qui, tout récemment, a reçu du roi un présent et un billet conçu dans les termes les plus honorables.

*** *Nice.* — Parmi les nombreux concerts de la saison, celui qu'a donné M. Émile Albert a été le plus remarquable. Un public d'élite s'y était réuni, et de vifs applaudissements bien mérités ont témoigné d'une satisfaction unanime après chaque morceau d'un programme très-varié. Parmi les morceaux que M. E. Albert a exécutés, il faut citer: 1° un concerto pour piano avec orchestre. Ce morceau, que nous avons soigneusement analysé, est savamment écrit; ses principaux motifs sont de bon goût, bien préparés et toujours heureusement ramenés. Le style classique, que M. E. Albert doit à l'école des Clementi, des Cramer et des Kalkbrenner, vaudra à ce jeune artiste une place honorable parmi les premiers talents de l'Europe.

CONCERTS ANNONCÉS.

Le 1er avril à 8 heures du soir, M. Seligmann. — Pleyel.
Le 1er avril à 8 heures 1/2 du soir, M. Léon Reynier. — Herz.
Le 1er avril à 8 heures, M. Lecieux.
Le 3 avril à 1 heure, M. Hall. — Salle Sainte-Cécile.
Le 4 avril à 1 heure après midi, M. Herman. — Pleyel.
Le 5 avril à 8 heures du soir, Mlle Ida Bertrand. — Erard.
Le 5 avril à 8 heures du soir, M. Reyer (*Selam*, symphonie). — Italiens.
Le 6 avril à 8 heures du soir, M. Rosenhain. — Erard.
Le 7 avril à 8 heures du soir, Union musicale. — Salle Sainte-Cécile.
Le 7 avril à 8 heures du soir, Mlle Marie Mira. — Erard.
Le 8 avril à 8 heures du soir, M. Alary. — Italiens.
Le 9 avril à 8 heures du soir, MM. Wieniawski frères. — Erard.
Le 13 avril à 8 heures du soir, M. Offenbach. — Pleyel.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

BRANDUS ET Cie,
87, rue Richelieu,

ÉDITEURS.

TROUPENAS ET Cie,
40, rue Vivienne,

LA FÉE AUX ROSES

DE F. HALÉVY,

Arrangée pour PIANO SEUL par GARAUDÉ.

in-8°, net : 10 fr.

LA PARTITION arrangée pour Piano A QUATRE MAINS

DE L'OPÉRA

LE PROPHÈTE

de Meyerbeer.

Prix : 25 fr. net.

L'OUVERTURE

Pour Piano : 3 fr. net. ARRANGÉE PAR C. V. ALKAN AÎNÉ, **A quatre mains : 4 fr. net.**

FRANZ LISZT

ILLUSTRATIONS DU PROPHÈTE.

1er CAHIER. CHAQUE : 5 FR. NET. 2e CAHIER.
Prière, Hymne triomphal et Marche du sacre. **Les Patineurs**, scherzo.

SOUS PRESSE :

3me Cahier : CHŒUR PASTORAL ET APPEL AUX ARMES. — Prix : 5 fr. net.

BRANDUS ET Cie, ÉDITEURS, 87, RUE RICHELIEU.

CINQ MORCEAUX NOUVEAUX de GEORGES MATHIAS.

Op. 5. Allégro appassionato..... Prix : 3 fr. net.
Op. 6. *Ronde des Gnomes*..... Prix : 3 fr. net.
Op. 7. Polonai e de salon..... Prix : 2 fr. 50 net.
Op. 8. *Feuilles de printemps*..... Prix : 4 fr. net.
Op. 9. Rimembrenza..... Prix : 2 fr. net.

LES BOIS,

CHASSE pour PIANO par ÉMILE PRUDENT.

Prix : 4 fr. net.

DU MÊME AUTEUR :

CONCERTO-SYMPHONIE
pour piano et orchestre.
Le piano. . . . . 6 fr. net.
L'orchestre . . . . . 8 fr. net.
Le quatuor . . . . . 4 fr. net.

AIR ET MARCHE ARABE VARIÉS.
Op. 32. — Prix: 7 fr. 50.

FARANDOLE,
Op. 33. — Prix: 7 fr. 50

MARCHES FLORENTINES.
Op. 68. — Prix: 3 fr. net.

ONZIÈME NOCTURNE.
Op. 69. — Prix: 2 fr. net.

PAR TH. DOEHLER.

QUADRILLES NOUVEAUX
pour piano :
L'HORTENSIA, — BEL RESPIRO, — ROSE-BLANCHE, — LE CAMÉLIA, BELLE OMBRE, — MÉDIANOCHE, — BONSOIR, — SIMIANE, — LE TAMBOURIN, — LES ETRENNES.
Chaque: 2 fr. net.

PAR L. GOUIN.

ROMANCES NOUVELLES DE L. GOUIN.

VILLANELLE. — L'IMPOSSIBLE. — BEPPA (barcarolle). — HALLALI. — LE ROI DE LA CALABRE. — SUR LA MER. — LE CŒUR DU MARIN.
Chaque : 1 fr. net.

PARIS, IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

17e Année. N° 14. 7 Avril 1850.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres. Cramer, Beale et Cie, 201 Regent street.
St-Pétersbourg. Belizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musical.
Rome. Merle.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Id.
Leipzig. Michelsen.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements et Belgique. . . . 30
Etranger. 34

Annonces.

50 cent. la ligne. . . . . pour 1 fois.
30 cent. . . . . pour 3 fois.
20 cent. . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Revue d'un demi-siècle (6e article), par **Edouard Fétis.** — Le *Prophète*, étude analytique de la partition (7e article), par **G. Kastner.** — Concerts spirituels et musique religieuse, par **Maurice Bourges.** — Auditions musicales, Mme Pleyel, Séligmann, Mmes Mattmann, de Malleville, d'Audelans, Léon Reynier, Herman, par **Henri Blanchard.** — Théâtre-Italien, le *Sélam*, poésie de Théophile Gautier, musique d'Ernest Reyer. — Nécrologie. Bottée de Toulmon, par **Maurice Bourges.** — Correspondance, Bruxelles. — Nouvelles et annonces.

REVUE D'UN DEMI-SIÈCLE.

(Sixième article.) (1)

L'opéra de 1815 à 1830. — Fin de cette période.

Garcia, chanteur et compositeur; erreur de vocation. — Nicolo Isouard et Benincori; la *Lampe merveilleuse*, œuvre doublement posthume. — M. Sor et sa guitare. — Hérold; *Lasthénie* et les sujets grecs; ballets. — Un opéra en l'honneur de l'expédition d'Espagne. — Les artistes et les places. — Début d'Adolphe Nourrit. — Liszt et son opéra de *Don Sanche*. — Apparition de Rossini sur la scène française. Conséquences de cet avènement. — Opéras du maestro. — Le public parisien a rendu justice à *Guillaume Tell*. — M. Auber et la *Muette*. — Tendances italiennes de l'Opéra non couronnées de succès. — M. Chelad. *Macbeth*.

Garcia ne se contentait pas de sa renommée de chanteur; il voulait briller aussi comme compositeur. Avait-il ce qu'il fallait pour justifier cette ambition? C'est une autre question. Quoi qu'il en soit, après avoir vu ses ouvrages applaudis dans les principaux théâtres d'Espagne, après avoir même risqué à l'Opéra italien de Paris des intermèdes de sa façon, il osa aborder la scène de l'Académie royale de musique. La *Mort du Tasse* fut le premier opéra qu'il y fit représenter. Tout en conservant une haute estime au premier ténor, le public refusa ses faveurs au maestro, et la *Mort du Tasse* descendit tout droit dans les limbes de l'Opéra. Affligé, mais non découragé, Garcia revint à la charge l'année suivante, c'est-à-dire en 1822, et donna *Florestan ou le Conseil des Dix*. Nouvelle déception pour notre artiste, qui ne sut pas se rendre cette fois ses juges plus favorables. On n'obtient pas impunément deux chutes successives à l'Opéra. Garcia désespéra de lui-même, ou plutôt il désespéra du public, car un auteur malheureux s'en prend à tout, plutôt qu'à l'insuffisance de son mérite. Il retourna à ses rôles et il fit bien, car de ce côté il n'avait que des palmes à cueillir.

Nicolo Isouard avait laissé inachevée la partition d'une pièce intitulée : *Aladin ou la Lampe merveilleuse*. Habeneck, en prenant la direction de l'Opéra, crut voir une chance de succès dans le sujet de cet ouvrage et dans les ressources qu'il offrait pour le déploiement d'une riche mise en scène. Il s'agissait d'en terminer la musique; deux actes seulement étaient écrits par Nicolo; il en restait trois à faire. Benincori fut chargé de ce soin. Ce compositeur, dont la musique instrumentale jouissait d'une grande vogue, avait eu jusqu'alors peu de bonheur dans ses tentatives pour obtenir l'accès de la première scène lyrique de France. Un opéra de *Galatée*, qu'il avait fait recevoir, était resté dans les cartons de la direction; *Hésiode* avait eu le même sort, et il n'espérait plus voir la fortune lui sourire, quand Habeneck lui confia la mission de terminer *Aladin*. Il se mit à l'œuvre et livra la partition, qui devait enfin lui procurer cette gloire dont l'attente avait lassé sa patience. Plus de doute cette fois; *Aladin* fut mis à l'étude, et Benincori en dirigea lui-même les répétitions. Il touchait à la réalisation de ses espérances, car déjà le jour de la représentation était fixé. Le sort ne cessa pas cependant de le poursuivre; il vint le frapper d'un dernier et terrible coup au moment où il allait jouir du fruit de ses travaux : une maladie de poitrine dont il était atteint depuis longtemps empira tout-à-coup; il mourut. Quelques semaines après, *Aladin* fut représenté avec un succès qui, si Benincori avait pu en être témoin, aurait amplement corrigé l'amertume des mécomptes dont sa carrière avait fourni le triste exemple. La *Lampe merveilleuse* présenta cette singularité, qu'elle était l'œuvre posthume de deux compositeurs. Ce n'était pas une production de premier ordre, il s'en faut : la beauté du spectacle fut pour une grande part dans sa vogue; mais Benincori avait mis dans les trois actes qui formaient son contingent, quelques-uns de ces chants heureux dont la grâce facile brille dans ses quatuors.

Le public des concerts, en voyant Sor, une guitare dans les mains, s'efforcer de tirer du frêle instrument des effets qu'il n'était pas en son pouvoir de produire, ne soupçonnait pas qu'il avait affaire à un compositeur distingué. Ferdinand Sor avait écrit des symphonies et des opéras et jusqu'à des morceaux de musique religieuse. Se trouvant à Saint-Pétersbourg à l'époque de la mort d'Alexandre, il fit une marche funèbre pour les obsèques de ce prince, puis célébra par une autre composition l'avènement de Nicolas au trône, à l'exemple du héraut d'armes qui criait jadis en France, au renouvellement d'un règne : *Le roi est mort! vive le roi!* Sor était venu plusieurs fois à Paris, toujours armé de sa guitare, comme les troubadours allaient, au moyen-âge, munis du luth ou du rébec. Les artistes le tenaient pour un bon musicien; mais le public ne voyait en lui qu'un guitariste, et laissait passer sans y prendre garde ses inspirations vraiment distinguées. Le plus grand nombre pensait que le seul office de la guitare était d'accompagner une sérénade sous un balcon, et Sor, avec ses cheveux blancs, représentait mal un chercheur d'aventures galantes. Néanmoins il fit la musique d'un ballet de *Cendrillon*, qui fut représenté à l'Opéra, et auquel le talent de Mlle Bigattini procura un brillant succès. Ce fut à peine si quelques amateurs remarquèrent qu'il y avait un mérite d'arrangement peu commun dans la partition du compositeur espagnol.

Ce fut en 1823 qu'Hérold fit son début à l'Opéra, où son talent semblait l'appeler à prendre une place éminente, et où il ne fit cependant que des apparitions passagères. *Lasthénie* fut le premier ouvrage

(1) Voir les numéros 1, 2, 3, 7 et 11.

qu'il y donna. La musique de cet opéra promettait déjà tout ce que tint l'auteur de *Zampa* et du *Pré aux clercs*; mais le poëme n'étant pas dans les idées du temps, le public ne lui fit pas l'accueil qu'il méritait. On était en pleine réaction contre les Grecs et les Romains. Le sujet de *Lasthénie* ne tournait cependant pas au tragique; c'était de pure comédie, presque du vaudeville. On y aurait applaudi de nos jours comme à une nouveauté, comme on a applaudi à la *Ciguë* de M. Augier, cette comparaison étant faite tout mérite littéraire à part. Tant il est vrai que l'opportunité, pour les œuvres d'art, est un mérite dont aucun autre ne tient lieu !

L'année suivante, Hérold, associé à M. Auber, composa la partition d'un opéra de circonstance, intitulé : *Vendôme en Espagne*. Il s'agissait de célébrer la gloire du vainqueur du *Trocadéro*. Le duc et la duchesse d'Angoulême assistaient à la représentation; on y voyait également tous les hauts dignitaires de la cour. Au moment où Vendôme, montrant ses soldats à Philippe V après la prise de Tolède, disait : *Voilà nos libérateurs*, les spectateurs se tournèrent vers la loge du duc d'Angoulême en faisant retentir de vifs applaudissements. *Vendôme en Espagne* valut à ses auteurs des témoignages de la gratitude royale; mais la circonstance qui en avait inspiré la donnée et les allusions politiques qu'il renfermait, empêchèrent que la musique, quelque jolie qu'elle pût être, ne devînt populaire.

A dater de ce moment, Hérold ne donna plus que des ballets à l'Opéra. *Astolphe et Joconde*, la *Somnambule*, *Lydie*, *Cendrillon* et la *Belle au bois dormant* vinrent témoigner successivement de l'abondance de son imagination, et inspirer en même temps le regret qu'il ne s'appliquât point à des œuvres plus sérieuses. Le compositeur qui fit *Zampa* pouvait traiter l'art dans ses formes les plus nobles et les plus élevées. On ne sait pourquoi Hérold continua de donner la préférence à l'opéra-comique et au ballet. Il semble qu'étant chef du chant à l'Opéra, il devait moins que personne manquer d'occasions d'obtenir l'accès de cette scène pour des ouvrages importants. Peut-être ne voulut-il point par délicatesse profiter des avantages de sa position; peut-être ses fonctions l'empêchaient-elles de donner le soin nécessaire à sa renommée de compositeur. Cet exemple achèverait de nous convaincre d'une vérité qui nous était d'ailleurs démontrée, c'est que les artistes nés pour produire ne doivent pas se laisser enchaîner par les obligations d'une place.

Un début heureux, mais dont toute l'importance ne fut pas reconnue d'abord, eut lieu vers l'époque où Hérold donna ses premiers ouvrages à l'Opéra. Laïs annonçait l'intention de se retirer, et vraiment il était temps pour lui de le faire; Nourrit père n'était pas de force à porter longtemps seul le poids du répertoire. L'Opéra allait se trouver sans premier ténor. Un jeune homme qui avait fait de bonnes études au collége Sainte-Barbe et que sa famille destinait à la carrière des emplois, sentit se développer en lui la vocation de l'art du chant. Son père lui interdisait de cultiver, même superficiellement, ses dispositions, dans la crainte qu'il ne lui prît fantaisie d'entrer au théâtre. Le jeune homme s'adressa à Garcia, qui lui donna des leçons en cachette, et qui lui fit faire de rapides progrès. Quand son éducation vocale fut terminée, il supplia son père de lui permettre de quitter les occupations arides auxquelles on l'avait condamné, pour se lancer dans les séduisants hasards de la vie d'artiste. Ce jeune homme était Adolphe Nourrit. Il y eut de longs débats entre le père et le fils. D'où venait la résistance du premier? De secrets pressentiments l'avertissaient-ils du destin fatal qui attendait son fils au terme d'une carrière brillante, ou bien avait-il reconnu en lui une susceptibilité qui lui ferait paraître plus amères les déceptions dont un grand talent ne garantit pas l'artiste dramatique? Néanmoins, après avoir beaucoup lutté contre l'élan d'une vocation décidée, Nourrit père finit par céder. Adolphe Nourrit débuta à l'Opéra, le 1er septembre 1821, dans le rôle de Pylade d'*Iphigénie en Tauride*. Sa jolie voix, son intelligence, son extrême jeunesse, car il n'avait pas encore vingt ans accomplis, le firent accueillir avec faveur. Il se présentait d'ailleurs sous le nom et sous les auspices d'un artiste aimé, avec lequel il avait tant de points de ressemblance, qu'on aurait dit que l'un revivait dans l'autre. La conformité de figure et de voix de Nourrit père et de son fils donna aux auteurs des *Deux Salem* l'idée de cette pièce, où ils parurent ensemble et où l'illusion fut portée à ce point dans de certains moments, qu'on alla presque jusqu'à les prendre l'un pour l'autre.

Vers le même temps, deux chanteurs, qui donnèrent des espérances pour le renouvellement du personnel chantant de l'Opéra, débutèrent également avec succès. M. Hinkindt, qui prit plus tard le nom d'Inchindi, parut dans le rôle du pacha de la *Caravane*, et M. Lafond se fit entendre dans celui de Polynice d'*Œdipe*.

Un enfant doué d'un talent précoce avait fixé sur lui l'attention. Il s'appelait Liszt. Son organisation musicale extraordinaire faisait sensation dans le monde artiste. On voulut exploiter la popularité de ses succès d'exécutant, en lui faisant composer la partition d'un opéra. Il écrivit *Don Sanche* ou *le Château d'Amour*, opéra en un acte, qui fut représenté au mois d'octobre 1825. Liszt était alors âgé de quatorze ans. On ne fut pas trop exigeant à l'égard d'un aussi jeune maestro; son œuvre fut écoutée avec bienveillance.

L'année 1826 fut marquée par un événement musical, événement important, non-seulement par ses résultats immédiats, mais encore par ses conséquences. Nous voulons parler de l'apparition de Rossini sur la scène française. Il faut le dire, le premier théâtre lyrique du monde était bien déchu de son ancienne splendeur; on n'y représentait depuis plusieurs années que des ouvrages médiocres auxquels le public, avec la meilleure volonté du monde, ne pouvait guère s'intéresser. Le ministre de la maison du roi fit contracter à l'auteur d'*Otello* un engagement qui l'obligerait à consacrer désormais sa muse à l'Opéra français. Rossini imposa pour condition qu'on ne l'obligerait pas à composer immédiatement une partition originale, mais qu'on le laisserait libre de commencer par un pastiche d'un de ses anciens ouvrages. Deux motifs l'avaient engagé à stipuler cette clause : d'une part, sa paresse y trouvait son compte; de l'autre, il se donnait le temps d'étudier les convenances particulières d'un genre nouveau pour lui.

Maometto fut celui de ses opéras que Rossini choisit pour l'adapter à la scène française. On en fit le *Siége de Corinthe*. La plus grosse besogne ne consistait pas à introduire dans la partition italienne les changements qu'exigeait sa nouvelle destination, à couper de certains morceaux, à écrire des scènes entières commandées par les situations de la pièce, à refaire les récitatifs. Tout cela coûtait peu à la féconde imagination du maestro. Le plus difficile était de créer des moyens d'exécution qui n'existaient pas à l'Opéra. Il n'y avait point de rapport entre l'ancienne déclamation lyrique, maintenue en vertu de traditions qui semblaient imprescriptibles, et le sytème de chant que la partition du *Siége de Corinthe* y introduisait tout-à-coup. Rossini eut beaucoup de résistances à vaincre pour réformer les habitudes des artistes imbus de vieux préjugés. Adolphe Nourrit seul était capable de le comprendre et de le bien seconder. Il fut obligé de réclamer l'adjonction de nouveaux chanteurs, parmi lesquels Mme Damoreau, alors Mlle Cinti, se présenta en première ligne. On sait la sensation que produisit cette révolution. Quelques amateurs, attachés à leurs souvenirs, s'élevèrent contre ce qu'ils appelaient la perte de l'école nationale; mais la masse du public comprit que l'Opéra entrait dans la bonne voie.

L'année suivante, Rossini continua dans *Moïse* ce qu'il avait commencé dans le *Siége de Corinthe*. La partition italienne fut encore largement mise à contribution; mais de nombreuses additions y furent faites, et les nouveaux morceaux n'étaient pas les moins remarquables de l'ouvrage. Rossini continuait à étudier l'esprit de la scène française, et le résultat prouve que ses observations n'étaient pas stériles. La réforme du chant se poursuivait à l'Opéra. *Moïse* fut exécuté de manière à rallier à la cause de Rossini ses adversaires les plus décidés. Non-seulement le compositeur avait trouvé dans Mlle Cinti,

dans Adolphe Nourrit et dans Levasseur, d'intelligents interprètes, mais il avait converti à la vocalisation jusqu'à la voix rebelle de Dabadie, l'un des représentants des anciennes traditions, et ce n'était pas un mince mérite.

On attendait toujours de Rossini une partition complétement inédite; mais il demanda de nouveaux délais. Pour faire prendre patience à ceux qui s'efforçaient de stimuler sa verve paresseuse, il arrangea encore un de ses opéras italiens. *Il Viaggio à Reims*, composé à l'occasion du sacre de Charles X, devint *le Comte Ory*. Il est juste de dire que ce ne fut pas non plus une simple traduction. Le maestro y introduisit beaucoup de morceaux nouveaux, remarquables par l'élégance du style, aussi bien que par la tournure spirituelle et toute française des idées. Evidemment Rossini comprenait à merveille les goûts et les instincts du public parisien; il avait adopté à son usage des formes entièrement différentes de celles par lesquelles se distinguait la musique de ses opéras composés en Italie.

Enfin *Guillaume Tell* parut. Nul ne songea à demander compte à Rossini des longs délais par lesquels il s'était préparé à faire ce chef-d'œuvre. Le grand artiste s'était complétement renouvelé. Il s'était éloigné aussi bien de *Sémiramide* que d'*Otello* et du *Barbier de Séville*, les trois partitions qui marquent le plus nettement les transformations de son style pendant la durée de sa carrière de compositeur italien. A un genre nouveau il avait appliqué des ressources nouvelles. Il s'était fait musicien français; il avait pénétré le génie de la langue adoptive dont il devait s'inspirer à l'avenir. Nous n'avons point à analyser ici une œuvre que tout le monde sait par cœur; il serait puéril d'insister sur son mérite. Nous voulons seulement venger le public français d'une imputation que nous n'hésiterons pas à appeler calomnieuse, et dont les amis de Rossini se servirent pour excuser la retraite prématurée de l'artiste qui pouvait illustrer encore la scène lyrique pendant tant d'années. *Guillaume Tell* n'a pas été, dit-on, apprécié à sa haute valeur. Cependant il y a vingt ans que cet opéra a fait sa première apparition, et ce long intervalle n'a rien diminué de l'admiration qu'il était digne d'inspirer. D'autres ouvrages considérables sont venus depuis lors partager avec lui les sympathies de la foule; il n'y a rien là que de très-juste et de fort naturel. Quand un heureux concours de circonstances permettait qu'il se présentât à la fois plusieurs artistes éminents, qui, en marchant par des voies différentes, arrivaient à un même but, nous ne voyons pas pourquoi l'un aurait été écarté au profit de l'autre. Le public français ne s'est pas montré injuste à l'égard de *Guillaume Tell*; la persévérance de son enthousiasme pour ce magnifique ouvrage le met à l'abri d'un tel reproche; seulement cet enthousiasme n'est pas demeuré exclusif; il s'est attaché à d'autres productions marquées également du sceau du génie.

Nous avons devancé l'ordre chronologique de notre revue pour n'avoir pas à revenir sur ce qui concernait les ouvrages de Rossini. Faisons quelques pas en arrière et parlons de l'apparition d'un opéra dont la vogue laissera des traces dans les annales lyriques de cette époque. M. Auber, dont une série de brillants succès obtenus à l'Opéra-Comique avait popularisé le nom, résolut d'aborder une scène plus élevée. Ses amis n'étaient pas sans inquiétude sur le résultat de la nouvelle épreuve qu'il allait subir. Le genre qu'il se disposait à traiter pour la première fois demandait d'autres qualités que celles qu'il avait manifestées jusqu'alors. Il fallait quelque chose de plus qu'un esprit facilement inventif, des formes élégantes de style et un sentiment vif de la scène; il fallait une énergie applicable aux situations du drame dont le compositeur avait dû s'inspirer. La *Muette de Portici* vint dissiper ces appréhensions et montrer ce qu'il y avait de ressources dans le talent d'un musicien tel que M. Auber. Sans rien perdre de la fraîcheur et de la grâce qui caractérisaient les mélodies de ses ouvrages précédents, l'auteur de la *Muette* trouva des accents plus énergiques; et les morceaux d'ensemble attestèrent une ampleur de conception dont les personnes animées des dispositions les plus bienveillantes ne l'avaient peut-être pas supposé capable. Ce qui est digne de remarque et ce qui doit être compté à M. Auber comme un titre de gloire, c'est que la *Muette de Portici* étant jouée dans le moment où les opéras de Rossini préoccupaient l'attention publique, l'artiste français ait su, luttant contre un rival si redoutable, exciter la curiosité à un haut degré. Partout, à l'étranger comme en France, la musique de la *Muette* fut prise en une très-grande estime. Les Allemands la rangent parmi les productions les plus remarquables de l'école française, et s'il est encore des contrées où elle n'a pas fait apprécier la haute portée du mérite de M. Auber, c'est que des gouvernements méticuleux se sont effrayés de la signification révolutionnaire du sujet.

Rossini avait introduit à l'Opéra des tendances italiennes. La direction essaya de s'attacher des cantatrices qui eussent quelques traditions de l'école du maître. Elle fit débuter Mlle Blasis dans le rôle de Pamira du *Siége de Corinthe*, et Mme Déméri dans celui d'Anaï de *Moïse*. Ces essais ne furent pas couronnés de succès, et il ne faut pas le regretter, car s'il était de l'intérêt de l'art que les chanteurs français s'appropriassent quelques-unes des qualités des artistes italiens, il eût été regrettable que l'école nationale abdiquât complétement son caractère propre.

L'orchestre de l'Opéra comptait au nombre de ses premiers violons un artiste qui avait foi dans son talent de compositeur, mais que les circonstances n'avaient pas favorisé, bien qu'il eût fait des efforts persévérants pour se tirer d'une position secondaire. Cet artiste était M. Chelard. Un poëme longtemps attendu vint enfin combler son espoir. La partition de *Macbeth* fut composée avec amour, reçue, et parvint sans trop d'obstacles au jour de l'épreuve solennelle. M. Chelard s'était efforcé de mettre ses inspirations au niveau du génie de Shakspeare; sa musique renfermait de fort belles parties, il est juste de le reconnaître; mais la médiocrité du poëme empêcha que le public ne lui rendît une entière justice. *Macbeth* obtint un succès d'estime. M. Chelard, dont les espérances étaient allées au delà de ce résultat, prit le séjour de Paris en dégoût, et résolut de s'expatrier. Une place de maître de chapelle était vacante en Allemagne; il la sollicita et l'obtint. Il jouit, à l'heure qu'il est, d'une douce sinécure; mais il n'est pas certain qu'il ne regrette point parfois les agitations de la vie parisienne.

EDOUARD FÉTIS.

LE PROPHÈTE,

DE MEYERBEER.

ÉTUDE ANALYTIQUE DE LA PARTITION.

(SEPTIÈME ARTICLE.) (1).

Vers la fin de la marche du sacre, Fidès est entrée dans l'église et s'est mêlée au peuple. Agenouillée sur le devant de la scène, dans une attitude pleine de ferveur, elle semble implorer le Dieu de ses pères pour le fils qu'elle croit avoir perdu. Rien de ce qui se passe autour d'elle ne réussit encore à détourner son attention. Trois roulements de tambour ayant donné le signal attendu, la foule se prosterne et la cérémonie commence. Un chant grave et solennel retentit au fond de la nef. Jonas, Zacharie et Mathisen, avec un quatrième anabaptiste et deux coryphées, qui renforcent la partie de Zacharie, entonnent derrière la scène, mais comme s'ils étaient placés au maître-autel, que le public ne voit pas, deux phrases en style de choral d'une très-belle facture et d'un caractère tout-à-fait religieux : c'est le *Domine salvum fac regem nostrum prophetam!* A la fin de chacune de ces phrases, pendant une tenue des voix principales, un chœur, qui se trouve également dans les coulisses et qui simule la réunion des fidèles répondant aux chantres ecclésiastiques, répète les paroles latines dans un rhythme plus pressé, note contre note, en manière de faux

(1) Voir les numéros 5, 6, 7, 9 et 10.

bourdon. Tout ce passage, écrit à quatre parties, dans le ton de *sol bémol majeur* et dans la mesure à quatre temps, est exécuté par les chanteurs sans accompagnement d'orchestre. Il sert comme d'exorde au grand finale du quatrième acte, et, l'on doit en convenir, jamais exorde n'a mieux fait connaître sur-le-champ le caractère élevé et grandiose d'une composition.

C'est dans le beau finale dont nous parlons que la fable du *Prophète* atteint le point culminant de l'intérêt dramatique et que le génie des auteurs gagne les plus hautes cimes de l'inspiration. Je ne crois pas qu'il y ait beaucoup de tragédies où se rencontre un coup de théâtre plus émouvant, plus pathétique, plus original et plus habilement amené que celui qui résulte de la reconnaissance de Fidès et de son fils après la cérémonie du couronnement; je ne crois pas non plus qu'il y ait beaucoup de partitions renfermant un morceau d'ensemble conçu dans des proportions aussi vastes, avec plus de science et de profondeur, plus d'ordre et de clarté, — nonobstant la richesse des développements et l'extrême complication des détails, — que le beau finale créé par Meyerbeer pour la scène dont il s'agit. De telles productions ont un intérêt en quelque sorte historique, car elles marquent le degré de perfection auquel l'art a déjà su atteindre, en même temps qu'elles semblent indiquer la route qu'il suivra désormais. Du compositeur vénitien, Nicolas Logroscino, qui, vers 1750, traça dans l'opéra bouffe la première esquisse d'un morceau d'ensemble, aux grands maîtres, tels que Mozart, Gluck et Meyerbeer, qui ont fait de ce genre de composition l'une des parties les plus essentielles du drame lyrique, quelle énorme distance! Et l'on pourrait nier la loi du progrès! Mais la nierait-on encore, cette loi, après avoir consciencieusement examiné des productions comme le chœur d'*Armide* : *Poursuivons jusqu'au trépas*, comme celui du second acte d'*Orphée*, comme tous les morceaux d'ensemble de *Don Juan*, du *Mariage de Figaro*, de la *Flûte enchantée*, et encore ceux des opéras de notre répertoire actuel, *Guillaume Tell*, la *Juive*, *Robert-le-Diable*, les *Huguenots* et le *Prophète?* Tous ces monuments n'attestent-ils pas la marche ascendante du génie dans la manière de coordonner les masses vocales et instrumentales? Le finale du *Prophète* surtout ne laisse aucun doute à cet égard. Mais reprenons notre analyse. Aux accents du *Domine salvum* qui viennent la surprendre dans sa prière, Fidès relève la tête et s'indigne de tant d'audace et de profanation. Comme mère et comme chrétienne, elle maudit l'imposteur qui, après lui avoir enlevé son fils, voudrait encore la priver de son Dieu. Pendant qu'elle lance sur le roi-prophète une énergique imprécation, on entend l'orgue exécuter un prélude doux et grave. Cette partie instrumentale s'unit, si l'on veut, matériellement par le fond de l'harmonie à la partie vocale; mais elle n'en est pas moins tout à fait indépendante par la forme et par la pensée. Remplie de traits en imitation, elle procède avec le calme et le recueillement de la musique religieuse; tandis que le récitatif de Fidès affecte l'allure libre et passionnée de la musique dramatique. Dire quelle chaleur, quelle énergie, quelle exaltation règne dans les accents de ce récitatif est chose vraiment impossible. On ne peut déclamer avec plus de vérité ces paroles :

Qu'errant, misérable et proscrit
Il soit châtié sur la terre!
Que dans le ciel il soit maudit!

La répétition des derniers mots : *qu'il soit maudit, maudit!* sur un *sol bémol* brodé par une petite note qui donne à l'inflexion principale une indicible expression de rage, produit un effet extraordinaire et dont on se souvient longtemps. La phrase qui suit : *O ma fille! O Judith nouvelle!* où Fidès fait des vœux pour que la vengeance de Berthe s'accomplisse, est l'élan lyrique le plus passionné qui puisse échapper à une âme en courroux. La manière dont le prélude de l'orgue, les sons de l'orchestre et les reprises du chœur se groupent ici avec la voix principale, imprime à ce passage un cachet de grandeur qui excite un étonnement mêlé d'admiration. Les dernières paroles de la chrétienne outragée ont surtout une grande force. Entendez-la s'écrier, dans le paroxysme du sentiment qui l'anime contre le faux prophète : *Dieu permet son trépas!* Remarquez ces deux intervalles d'octaves entonnés à la distance d'une tierce diminuée et sur lesquels Fidès répète, en traînant le son, les trois premiers mots, *Dieu lui-même*, pour ajouter ensuite dans le grave, *permet son trépas*. (Voy. page 577.) Quelle vérité dans ces nuances! Que cela est profondément senti! Mais tout à coup les inflexions de sa voix s'élèvent de nouveau sur les notes intégrantes de l'accord tonique; elle pense à Berthe, elle applaudit en idée au projet héroïque de la jeune fille : *Va*, dit-elle, *Dieu conduira ton bras*; et alors, pendant que l'orchestre et le chœur laissent mourir le dernier accord des chants religieux, elle attaque avec fermeté un *si bémol* aigu, formant la limite d'un trait qu'elle descend avec une ampleur majestueuse, semblable au juge inexorable qui prononce d'un ton solennel l'arrêt du condamné. Après avoir lancé cette terrible malédiction, elle se remet humblement en prière. Telle est la première partie du finale. La seconde commence : une bande d'enfants de chœur suivie de douze jeunes filles portant des corbeilles pleines de feuilles de roses, s'avancent sur le devant de la scène en chantant un cantique en l'honneur du prophète. Le thème de ce chant d'adoration ne nous est pas inconnu; il a déjà frappé notre oreille pendant le récit du songe prophétique de Jean de Leyde. Cette fois il est longuement développé, et enrichi d'épisodes de manière à former un morceau complet. Je ne saurais dire quel charme ce délicieux contrepoint, écrit souvent à trois parties pures et rempli de broderies exquises, emprunté ici à la fraîche sonorité des voix d'enfants, à l'accompagnement des jeux doux de l'orgue et au retentissement des timbres en *la* frappés de deux mesures en deux mesures sur le premier temps fort, pour inviter le peuple au recueillement. Sans entrer dans de plus grands détails, sans parler de la jolie période intermédiaire que chantent alternativement en imitation deux jeunes coryphées, l'un soprano, l'autre contralto, on peut citer l'effet grandiose du dernier ensemble où le thème se reproduit avec une puissance extraordinaire, grâce à la merveilleuse disposition des parties et à la fusion complète des masses chorales et instrumentales. Cependant la cérémonie du sacre s'achève; on quitte le maître autel; voici venir le roi-prophète couvert du manteau de drap d'or doublé d'hermine et le front ceint de la couronne royale ; il paraît sur le haut du grand escalier qui conduit au chœur; il fait quelques pas, étend son bras vers le peuple, puis, d'un air pensif, il porte la main à sa couronne. On l'entend dire d'une voix faible, en mots entrecoupés, sur une seule note : *Jean, tu règneras! Oh! c'est donc vrai... je suis l'élu, le fils de Dieu.* Et les sons de l'orgue qui se perdent peu à peu pendant qu'il profère ces paroles, semblent retourner comme sa pensée vers le lointain mystérieux du rêve qu'il fit naguère. Mais Fidès aperçoit le roi-prophète et pousse le cri des entrailles maternelles : *Mon fils!* En réponse à cette explosion, l'orchestre frappe sur un *ut dièse* un accord de septième diminuée d'un effet déchirant. Les bassons, les trombones, l'ophicléide et les instruments à cordes, moins les violons, retiennent la note grave de cet accord et sur cette note unique, sur cet *ut dièse*, les voix du chœur s'échelonnent et répètent comme attérées : *Son fils!* — Inquiétée par cette longue prolongation d'une note sensible, laquelle du reste peint fort bien la stupeur des assistants, l'oreille devine qu'il y a là quelque problème harmonique à résoudre. Aurons-nous une solution naturelle? Jean reconnaîtra-t-il sa mère? L'accord parfait attendu, l'accord de *ré*, succédera-t-il à cette note grosse de mystère et d'anxiété? Non, car Mathisen a glissé rapidement ces mots à l'oreille de Jean : *Si tu parles, sa mort!..* et le malheureux fils, pour sauver les jours de sa mère, est forcé de la méconnaître. Aussi, malgré l'apparition d'un *sol naturel* que les altos ont attaqué en dernier lieu et que faisait attendre plus impatiemment encore la succession désirée, l'harmonie passe subitement dans le ton d'*ut majeur*, par une cadence rompue sur le second renversement de l'accord de septième dominante de la nouvelle tonalité. (Voyez pag. 594). C'est alors que le prophète demande froidement : *Quelle est cette*

femme? — *Qui je suis... moi! qui je suis...!* répond Fidès avec indignation, et sa voix s'arrête sur un *ré bémol* qui fait pressentir une nouvelle surprise harmonique. Effectivement, après une ritournelle où l'on n'entend qu'un *mi bémol* brodé par les altos, Fidès attaque dans le ton de *la bémol* mineur le chant si profond et si tendre:

Je suis, hélas! la pauvre femme
Qui t'a nourri, t'a porté dans ses bras.

Ces deux transitions, ménagées avec un art infini, relèvent d'une manière admirable l'incident dramatique.

Les grandes pensées viennent du cœur, a dit un célèbre écrivain. On se rappelle cet aphorisme quand on entend le langage émouvant et sublime que Meyerbeer prête à la douleur de Fidès. Il est impossible de trouver des accents plus vrais et plus pathétiques pour exprimer à la fois la tendresse et le désespoir d'une mère. Ici la nature laisse échapper son secret et tombe sous la domination de l'art. Cette poétique inspiration se compose de deux parties distinctes qui répondent à deux nuances de sentiments bien tranchées. L'une est consacrée aux doux épanchements de l'amour maternel, l'autre aux transports violents d'une âme irritée. Dans la première, Fidès rappelle à son fils l'amour qu'elle a pour lui; dans la seconde, elle s'indigne contre l'ingrat qui ose la méconnaître. Cette dernière partie est d'autant plus intéressante qu'elle contient les motifs générateurs du grand ensemble qui va suivre et qu'elle forme comme la clef de voûte du finale. Les motifs générateurs dont je parle sont, premièrement, le dessin rythmique de la déclamation entrecoupée de Fidès : *Eh quoi! tu ne me connais pas!* basé sur la répétition d'un petit groupe de trois doubles croches; secondement, le trait descendu sous ce dessin par les violoncelles (trait qui sera imité avec quelques modifications); troisièmement, le membre de phrase en *la bémol* majeur placé sur les mots : *L'ingrat ne me reconnaît pas!* (Voy. p. 598.) La reproduction de ces éléments donne beaucoup d'unité à l'œuvre entière sans choquer nullement la vraisemblance dramatique. Il est une règle, en effet, pour les morceaux d'ensemble à l'exécution desquels concourent un grand nombre de personnages animés de sentiments divers; c'est que le sentiment qui prédomine le plus et qui convient le mieux à la musique est celui que le compositeur doit faire en sorte d'exprimer. Quand la situation ne varie pas, rien ne l'oblige d'employer un thème ou plusieurs thèmes nouveaux, ni de varier le mouvement et la mesure, ni de faire des transitions, ni de tenir compte enfin de la différence des paroles que le poëte met dans la bouche des acteurs. L'essentiel pour lui, en pareil cas, est de tout rapporter à un objet unique qui caractérise fortement la situation, et il ne doit point mettre en relief des détails trop nombreux qui produiraient une sorte de confusion plutôt nuisible que favorable à l'effet dramatique. Vouloir, dans de grandes masses chorales, dessiner des *à parte* suivant les nuances des caractères et les différences des paroles, ainsi que cela se pratique dans les trios, les quatuors, ce serait faire une chose absurde et dont le résultat n'aurait rien de bon. Meyerbeer a donc procédé très-logiquement en prenant pour bases du grand ensemble chanté par Fidès et par le chœur des anabaptistes des idées mélodiques de nature à caractériser le sentiment général qui domine en ce moment la scène, à savoir l'indignation, sans s'inquiéter d'ailleurs des causes diverses que l'on peut attribuer ici à ce sentiment. — Après ce bel ensemble où l'on admire une grande habileté technique et une profonde connaissance de toutes les ressources de l'art d'écrire, vient une composition d'un genre à part et d'une couleur mystérieuse comme le songe *prophétique* du deuxième acte. Jean de Leyde, voyant que le peuple s'indigne de plus en plus contre la femme sacrilége qui ose se dire la mère du prophète, de celui qu'il considère comme le fils de Dieu, cherche dans son esprit un moyen de soustraire Fidès au danger qui la menace. Pour faire comprendre à sa mère qu'elle doit le désavouer, il a recours à un de ces subterfuges dont les croyances naïves et les idées superstitieuses de l'époque rendaient l'emploi si naturel et le succès à peu près certain. Il fait passer Fidès pour folle et l'exorcise. S'adressant aux anabaptistes qui l'observent avec une douloureuse anxiété : « *Ne voyez-vous pas*, dit-il, *que cette femme est en démence; un miracle seul peut lui rendre la raison.* — *Tout est possible au roi-prophète*, » répond avec ironie le peuple, qui déjà commence à mettre en doute l'infaillibilité de son idole. *Que Dieu m'inspire donc!* poursuit Jean de Leyde avec une dignité calme et en portant ses regards vers le ciel. C'est alors que l'harmonie fait une brusque transition et passe du ton de *fa dièse mineur* dans celui d'*ut majeur*, considéré par quelques théoriciens adonnés aux rêveries du mysticisme, comme le ton favori de la divinité. Aux paroles qu'elle entend proférer, Fidès s'éloigne de son fils avec indignation; mais peu à peu il parvient à se rapprocher d'elle, et, lui imposant les mains, dit avec l'exaltation d'un inspiré : *Que la sainte lumière descende sur ton front, pauvre insensée, et t'éclaire!* Ici se produit un effet particulier d'harmonie et d'instrumentation dû à l'emploi d'une progression que je n'ai encore rencontrée nulle part. Cette progression consiste dans une suite d'*accords parfaits majeurs* enchaînés par *tritons*. (On sait que la quinte diminuée est le produit du renversement de la quarte augmentée, intervalle composé de trois tons, d'où sa dénomination de *triton*.) Elle forme une *marche harmonique* dont le modèle se répète plusieurs fois, de deux mesures en deux mesures, à la *seconde majeure supérieure*. Les notes fondamentales de cette progression sont les suivantes :

Ut | *fa dièze* | *ré* | *la bémol* | *mi bécarre* | *si bémol.* ||

On voit combien cela est original et inusité, tellement inusité même qu'il convenait d'employer certains ménagements pour ne pas effaroucher l'oreille par une surprise trop brusque ou des teintes trop heurtées. C'est ce qu'a fait Meyerbeer avec le tact qui le guide en toute chose et donne aux heureuses témérités de sa plume un charme infini. La position des accords, la distribution des intervalles dans les parties, l'emploi du mouvement contraire et le mode d'instrumentation concourent ici à effacer les traces de dureté que cette succession pourrait offrir si elle n'était préparée avec ce soin délicat. Remarquons en outre que le *tremolo* des violons, les accords plaqués des flûtes et les quelques notes isolées du cor anglais, le tout délicieusement fondu dans la nuance du *pianissimo*, communiquent à ce passage une sonorité douce et incisive, suave et pénétrante, qui a quelque chose d'aérien, de mystérieux, et semble un écho des concerts célestes. (Voyez page 626 et 627.) Cette invocation est immédiatement suivie d'un *andante sostenuto* à trois-quatre, dont la ritournelle chantée avec âme par les violoncelles, est l'éloquente traduction du regard plein de douleur et de tendresse que Jean de Leyde ne cesse d'attacher sur l'objet de son pieux amour. Sous l'empire de ce regard à la fois dominateur et suppliant, Fidès, vivement émue, tombe à genoux. Le prophète commence alors à l'interroger dans une sorte de *cantabile*, dont les accents à demi voilés par la crainte et par le respect se produisent avec un calme feint et une lenteur calculée, pendant qu'un dessin contenu et mouvementé de la clarinette-basse de Sax, dont les sons pleins de noblesse et de rondeur accompagnent cette espèce de récit, accusent le trouble, l'inquiétude, le remords, qui déchirent l'âme de Jean de Leyde et qu'il voudrait pouvoir révéler à sa mère, sans en rien laisser paraître à tous les autres yeux! Ce qui est surtout émouvant et pathétique au plus haut degré dans ce passage, ce sont les exclamations qui échappent à Fidès et viennent s'ajouter à chaque phrase du chant principal en écho avec la voix gémissante des grandes flûtes et des hautbois. On reconnaît qu'une vive émotion gagne peu à peu la pauvre femme, et que la *sainte lumière* appelée d'en haut sur le front de l'insensée va tout à l'heure opérer un miracle. Le mode majeur ayant reparu, l'orchestre s'anime et reprend avec un redoublement de puissance le thème qui s'est fait entendre pendant la ritournelle du *cantabile*. Sur cet accompagnement plein d'éclat que dramatise un frémissement incessant des instruments à cordes, le prophète se tourne vers le peuple, lui ordonne de tirer le glaive, et lui présentant noble-

ment sa poitrine, dit avec solennité, en désignant Fidès : *Si je suis son enfant, si je vous ai trompé, frappez... voici mon sein !....* Ces derniers mots, répétés avec une énergie croissante, déterminent un *stringendo* et un *crescendo* du chant et de l'orchestre, auquel succède un silence subit, puis après ce silence, des inflexions douces et plaintives. C'est Jean, qui, d'une voix si faible, qu'elle semble devoir laisser entendre les battements de son cœur, adresse à sa mère cette interrogation suprême, qui met le comble à l'anxiété générale : *Suis-je ton fils ? — Parlez ! parlez !* répète en sons étouffés, précipités, haletants, la foule qui interroge du geste et du regard la tremblante Fidès. Mais celle-ci, l'œil hagard et comme folle, ne répond rien. Les anabaptistes lèvent alors leurs glaives sur le prophète..... A ce mouvement, l'instinct maternel se réveille chez Fidès ; elle pousse un cri d'effroi et dit avec effort : *Peuple, je vous trompais, ce n'est pas là mon fils.* Sous ces paroles, l'orchestre reproduit la mystérieuse progression harmonique dont nous avons signalé précédemment la piquante originalité. Cette reproduction est un trait de génie, car elle annonce que Fidès a compris son fils, et que la même crainte, celle de voir immoler un objet adoré, a inspiré à ces deux êtres unis par les liens les plus chers, le même subterfuge et le même dévouement. Ici commence la péroraison du finale qui renferme d'une part le chant du *Domine salvum*, redit avec l'accompagnement pompeux de l'orgue, de l'autre la phrase tirée des couplets de Fidès et du grand ensemble placé avant l'épisode du désaveu ; enfin ces éléments se compliquent des accents nouveaux d'un chœur d'anabaptistes qui glorifie le prophète et crie au miracle. Tout cela est disposé de telle sorte, que les idées musicales alternent entre elles en gardant une physionomie différente et en établissant de fréquents changements de tonalité. Ce qu'il y a de plus curieux, c'est qu'elles poursuivent leurs développements en se fractionnant et en s'entrelaçant les unes dans les autres de manière à former une sorte de tresse harmonique ; mais la rapidité du mouvement est telle et les procédés de facture si ingénieux, que l'oreille les perçoit comme si elles étaient réunies dans une exécution simultanée de l'effet le plus grandiose.

Tel est le vaste tableau musical où Meyerbeer nous émeut et nous surprend à la fois : nous émeut par des traits de sensibilité et des accents pathétiques qui témoignent de sa profonde connaissance du cœur humain ; nous surprend par des effets grandioses et des coups inattendus, qui attestent la force et l'élévation de son génie. Roger et Mme Viardot font ressortir toutes les beautés de cette imposante conception par l'union féconde des éminentes qualités qui les distinguent. Si la perfection de la déclamation tragique consiste principalement dans l'accord de la simplicité et de la noblesse, on peut dire qu'ils ne laissent rien à désirer sous ce rapport. Deux belles voix et deux belles intelligences, que faut-il de plus pour interpréter dignement l'œuvre d'un grand maître ?

GEORGES KASTNER.

CONCERTS SPIRITUELS ET MUSIQUE RELIGIEUSE.

La Société des concerts. — La Société philharmonique. — Soirée musicale de M. et Mme L. Massart.

Puisque les pères de l'Eglise, les mystiques, les poëtes placent la musique au rang des saintes béatitudes du ciel, puisqu'il est constant et avéré que des concerts sans fin doivent édifier éternellement les bienheureux hôtes du paradis, pourrait-on s'étonner de voir la semaine sainte partagée entre la dévotion et la musique? Jamais n'a été moins vrai le proverbe banal : *Ventre affamé n'a point d'oreilles.* En ce temps de mortification et de jeûne, on semble n'écouter et n'entendre que mieux. La musique s'empare de l'église ; elle y chante le matin, dans le jour, le soir, à toute heure, à tout propos. Elle fait plus : elle transporte le concert à l'église, et aussi l'église au concert. Elle rend à la religion le même service que la fable à la vérité ; pour adoucir l'austérité de sa physionomie elle lui prête son brillant secours et la pare de ses plus flatteuses séductions. « Veuillez seulement, lui dit l'église, veuillez, ma chère, sauver les apparences. Déguisez-vous un peu, changez de nom, je vous prie.—Bien volontiers, réplique la musique, bonne fille qui tient surtout à se montrer. » La voilà donc qui s'affuble du beau titre de *spirituelle*, qui parle latin, qui marmotte des textes saints et prend des airs de dévote. Mais on la reconnaît à la voix. C'est toujours la Madeleine pécheresse, charnelle, passionnée, parfumée des voluptueuses senteurs du monde. Le monde ne fait pas semblant de voir sous le masque. Il l'accepte, l'hypocrite, pour ce qu'elle veut être. « Vous êtes, ma révérende, la musique religieuse? Très-bien. Chantez, s'il vous plaît ; nous sommes prêts à vous écouter. » Et on écoute avec componction.

Alors la musique religieuse du XIXe siècle étale toutes ses pompes peu catholiques. Grand orchestre, grand chœur, solistes renommés, rien ne lui manque. Elle vous donne des *Stabat* qu'une oreille impie prendrait pour des finales d'opéra, des *Lamentations* qui vous forceraient à danser le menuet... si vous le saviez, des *Passions* dont le rhythme pétulant rappelle des chœurs à boire. Hélas ! Jésus en croix ne buvait qu'un mélange de vinaigre et d'hysope. Oh ! que notre musique sacrée est un breuvage plus savoureux, plus attrayant ! Qui a suivi Saint-Roch, la Madeleine et Notre-Dame-de-Lorette doit nous comprendre et s'expliquer parfaitement la fameuse exclamation de Labruyère : « Quoi ! parce qu'on ne danse pas encore aux Théatins, me forcera-t-on d'appeler tout ce spectacle, office d'église?»

Mais que parlons-nous d'office et d'église? Quel que soit le lieu, il ne s'agit que de concert. Encore si on se bornait à n'y faire entendre que des compositions d'un caractère vraiment religieux, telles que l'*O filii* de Leisring, le *Laudi spirituali* du XVIe siècle, l'*Ave verum* ou le *Confutatis* de Mozart, que la Société des concerts a mêlés avec tant d'effet, le vendredi saint et le jour de Pâques, à ses programmes, enrichis de trois symphonies de Beethoven, et de plusieurs autres pièces d'orchestre d'une exécution irréprochable !... Mais que dire de tout le tapage vocal et instrumental dont les voûtes du sanctuaire retentissent pour l'amour de Dieu? Ne vaudrait-il pas mieux en revenir aux simples mélodies du plain-chant que M. Félix Clément a exhumées de la poussière du XIIIe siècle, pour les faire exécuter à la Sainte-Chapelle et tout récemment à Saint-Louis-d'Antin, à l'occasion d'un sermon de charité? Cela du moins est plus grave, plus digne ; ces faux bourdons en disent plus en faveur de la foi, dans leur langage naïf et primitif, que tout l'attirail recherché de cette prétendue musique sacrée qui rivalise sans pudeur la musique de théâtre et de concert.

La Société philharmonique a voulu, elle aussi, porter sa pierre à l'édifice spirituel de la semaine sainte. Elle a eu, le samedi 30 mars, son concert *de piété*. Un *Credo* considérable et tout à fait remarquable de M. Dietsch, un *O Salutaris* et un *Agnus* de M. Niedermeyer, dont nous avons déjà parlé, représentaient le côté religieux de la soirée. La *Marche des pèlerins* de Berlioz, que le public ne cesse pas d'aimer, de redemander et d'applaudir à toute outrance, servait de transition du sacré au profane. Dans la partie mondaine du programme figuraient : deux morceaux d'une symphonie nouvelle de M. Gastinel, grand prix de Rome, l'un, *andante*, peu saillant, l'autre, *scherzo*, leste, vif, original, élégamment instrumenté et fort bien reçu du public ; la belle ouverture de *Démophon* de Vogel ; l'air d'*Amazili*, que Mlle Dobré affectionne ; un solo de violon, très-difficile vraiment, enlevé d'assaut avec une singulière hardiesse d'archet par le jeune Henri Wieniawski, à la fois auteur et virtuose ; enfin le *Concert-Stück* de Weber, qui, tout connu qu'il est, a produit une sensation prodigieuse, grâce à l'exécution si riche, si habile, si entraînante de Mme L. Massart.

Ce qui caractérise le talent de Mme Massart, ce n'est pas seulement l'agilité, l'énergie, la puissance matérielle des doigts, l'ensemble d'un mécanisme complet ; c'est encore une intelligence supérieure des

beautés de l'art, un goût épuré, un sens exquis de la convenance des styles, une façon toute personnelle de les concevoir et de les rendre avec vérité et distinction. Toutes ces heureuses qualités ont brillé du plus vif éclat dans la charmante soirée musicale que M. et Mme Massart ont offerte, mardi dernier, à un nombreux auditoire de choix rassemblé chez Erard. Tandis que l'un en chantait son public avec une délicieuse *Sérénade* de Beethoven, l'aure faisait vivement applaudir la légèreté aérienne et la rare vigueur de son jeu dans la *Danse des Sylphes* de Rosenhain et le *Galop chromatique* de Liszt; puis, tous deux unissaient leur talent pour rendre en perfection la sonate de Beethoven dédiée à Kreutzer, et deux fragments du *Septuor militaire* de Hummel. N'oublions pas ici la part de succès qui revient à MM. Altès aîné, Chéri, Dubois, Verroust, à M. Jacquard surtout, dont le violoncelle a conquis, conquiert et conquerra tous les suffrages. Et vous qui dites si bien, si bien, les airs de la *Fée aux Roses*, des *Mousquetaires*, de la *Cantatrice*, votre création celle-là, vous que le public des concerts accueille avec tant de plaisir, en attendant qu'il lui soit donné de vous entendre moins rarement à l'Opéra-Comique; vous, Mme Cabel, qui logez dans votre gosier un rossignol docile; quelle mémoire serait assez ingrate pour ne pas se souvenir de l'effet brillant que vous produisez? Votre auditoire enchanté vous a consacré, mardi, un véritable concert d'applaudissements. Le dire tout simplement, c'est votre plus bel éloge. N'allons pas le gâter en y joignant une couronne tressée de fleurs de rhétorique.

MAURICE BOURGES.

AUDITIONS MUSICALES.

MADAME PLEYEL.

En la cité de Bruxelles, ville marchande, d'une physionomie quelque peu provinciale, et *contrefaçonnière* par excellence, se trouve arrêtée, fixée et condamnée aux travaux à temps du professorat, la muse de l'indépendance artistique, la pianiste sans pair, Marie Pleyel enfin. Mais comme la pensée, le caprice, le génie, ont des ailes, la belle virtuose vient quelquefois, trop peu souvent, se réchauffer au feu de Paris, de cette fournaise où bouillonne l'IDÉE, une idée incessante de politique, de littérature, de sociabilité, de philanthropie et de mode, d'aristocratie et de popularité; d'où s'élancent les tentatives les plus audacieuses, d'où part l'initiative de toutes les choses grandes, bizarres, bêtes ou spirituelles, que le public parisien classe avec un tact parfait.

Mme Pleyel avec l'esprit et le goût français qu'elle possède au suprême degré, ne fait pas du *pianisme*; elle s'abandonne aux inspirations de l'art, elle joue du piano pour ses amis, pour elle-même, parce qu'il est dans sa nature de vivre sous l'empire d'impressions inattendues et variées comme Corinne, Malibran, Dorval, Sand, etc.; et cependant, ainsi que Weber, qui s'indigne, dans ses mémoires, de l'infirmité de l'instrument sur lequel il avait trouvé tant de chefs-d'œuvre, mais dont une corde cassée paralysa l'inspiration au moment où elle venait, Mme Pleyel apostrophe parfois, dans un accès de colère charmante, cette caisse de bois sonore, inhabile à rendre, à peindre tout ce qu'elle éprouve. Voilà pourquoi elle rêvait naguère un autre moyen de faire partager ses inspirations à ses auditeurs dans un cercle plus dramatique et plus étendu. Cette transformation d'une grande artiste aurait été.... pourquoi ne dirions-nous pas serait curieuse? Mais non, le cercle étroit de la spécialité, et ce qu'on est convenu d'appeler de hautes convenances sont venues paralyser, comme la corde cassée du piano de Weber, la pensée de l'artiste, et la réduire à n'enchanter le public que d'une façon. Au reste, tout ce qu'il y a de pianistes dans l'Europe musicale ne s'en plaint pas. La caisse de bois sonore est transformée par Mme Pleyel en un vaste écrin harmonique dont elle tire des perles et des diamants de mélodie qu'elle jette aux regards éblouis et aux oreilles enchantées de ses auditeurs. Et ce qu'il y a de singulier, de peu ordinaire en cette artiste remarquable, ce qui la différencie des pianistes en général, c'est la richesse, l'originalité, le pittoresque, l'excentricité de sa conversation. Cette conversation est aussi fine, aussi pleine de grâce, elle scintille d'autant d'effets inattendus, énergiques et variés, que son jeu sur le piano. Mme Pleyel deviserait de philosophie et d'art, de politique et de morale, de religion et de choses légères comme une autre Aspasie, en supposant que, de notre temps, il pût se trouver dans la moderne Athènes un Socrate et un Périclès.

Mme Pleyel n'est pas venue à Paris donner concert, comme on dit en termes du métier de virtuose, et cependant la voilà jouant dans des matinées et des soirées musicales, avec autant de prodigalité que d'obligeance, ici pour une jeune pianiste, Mlle Mira, qui entre, sous ses auspices et par ses précieuses leçons, dans la carrière de la publicité; là, pour subvenir aux besoins des crèches; un autre jour, pour la Société de l'*Union musicale*, qui l'accueille avec enthousiasme et reconnaissance, et dont les applaudissements la flattent plus que tous les suffrages morgués et musqués de ce qu'on est convenu d'appeler la bonne société.

Mme Pleyel va se faire entendre encore, et pour la dernière fois, dans le concert pour les indigents, qui sera donné dimanche, 14, dans la jolie salle de la nouvelle mairie du XIe arrondissement. *Pour cette sainte cause*, comme on dit dans les *Huguenots*, elle déploiera tout le luxe, toute la coquetterie et toutes les séductions de son beau talent. Secondée par Roger, de l'Opéra, par Mme Dorus-Gras et Mme Sabatier-Gaveaux, par Battaille, Godefroid, le harpiste célèbre et d'autres excellents artistes, qui ont offert, sans hésiter, de concourir à cette belle et noble action, la première pianiste de l'époque prouvera, par cet acte de philanthropie musicale, que son cœur est aussi élevé que son esprit et ses doigts sont brillants.

Et maintenant, après ces justes louanges adressées à l'éminente artiste que Paris, le Marais peut être fier d'avoir vu naître, à tous seigneurs, tous honneurs.

M. LE PRINCE ET MME LA PRINCESSE DE COLIBRI — M. LE COMTE LORENZO DE MONTEMERLI, tels sont les personnages de haute distinction dont nous avons été appelé à juger les exhibitions mimiques, chorégraphiques et musicales, au Jardin-d'Hiver, dans les faits et gestes de leurs altesses sérénissimes, et dans ceux de M. le comte Lorenzo de Montemerli, dans la salle Herz. Le prince et la princesse ont paru comprendre qu'ils ne pouvaient se produire en public sans un peu d'effet dramatique et musical: aussi, le prince, après avoir fait le tour du jardin dans sa voiture en fumant son cigare, s'est mis à danser la polka avec sa noble compagne, puis à nous réapparaître en costume de Napoléon, la veille de la bataille d'Austerlitz, en prenant les poses, les attitudes du grand homme au son des mélodies de la reine Hortense : *Partant pour la Syrie*; *Vous me quittez pour aller à la gloire*, etc., tout cela fort bien exécuté sous l'inspiration d'un Strauss quelconque qui dirige fort bien un fort bon orchestre, dans ces scènes nobiliaires.

M. le comte Lorenzo de Montemerli est un baryton distingué, par les noms qu'il porte d'abord, et par sa voix, dont le *Times* du 20 mars a reconnu la bonne qualité, lors du début de ce chanteur de condition au Théâtre de la Reine, à Londres. On a reconnu également la bonne condition de cette voix dans le concert qu'il a donné le 2 avril dans la salle Herz. La veille, M. Leprévost, jeune compositeur, avait fait exécuter une messe à Saint-Roch, dans laquelle on a remarqué un choral d'un bon sentiment de musique religieuse sur ces paroles : *Et iterum venturus est.*

M. SÉLIGMANN.

Voici revenir, dans son concert annuel, ce violoncelliste au talent correct, pur, et cependant impressionnable. Sa belle fantaisie sur les *Huguenots* et celle intitulée *Fantaisie chevaleresque* ont été vivement applaudies. Chanter ainsi sur un instrument, c'est avoir l'esprit, le cœur et les doigts dramatiques; c'est jeter toute son âme dans de

belles et nobles élégies musicales. Comme nous retrouvons, à peu d'exceptions près, les artistes qui ont secondé le bénéficiaire de ce concert donné chez Pleyel, et qui seconderont de leurs mêmes morceaux de musique un autre bénéficiaire, nous les signalerons à l'admiration de leurs concitoyens quand ils figureront pour leur propre compte sur l'estrade de la publicité ou de la célébrité, s'ils aiment mieux cette dernière qualification.

MLLES MATTMANN, CHARLOTTE DE MALLEVILLE ET CLÉMENCE D'AUDELANS.

On ne peut comparer ces trois jeunes virtuoses aux trois grâces, parce que cette comparaison serait d'un style suranné, et cependant elles réunissent en elles trois toutes les grâces de l'art dans l'exécution de nos chefs-d'œuvre classiques. Mlle Louise Mattmann y met toute l'expansion, toute l'expression possible; Mlle Charlotte de Malleville, toute la force et la douceur voulue; et Mlle Clémence d'Audelans, toute l'élégance, le fini d'un toucher délicat. On voit que ce sont trois individualités différentes, et l'on se prend à désirer que la chaleur, l'expansion, la force de la première passent un peu dans ses doigts; que la force et la douceur de la seconde soient moins contrastées, plus fondues ensemble; et qu'enfin la troisième paye un léger tribut à la gradation et à la dégradation du son, au *brio* du trait, que plus d'habitude et moins de crainte de jouer en public lui feront certainement acquérir.

LE JEUNE LÉON REYNIER.

Le concert donné par ce Paganini en herbe datera dans la vie de ce jeune artiste. Tous les artistes qui ont concouru à cette séance de musique brillante y ont obtenu du succès, et jusqu'aux vers de Racine, dont la musique là n'était pas la moins belle, fort bien chantée, fort bien dite qu'elle a été par Mlle Amélie Jouvante, de la Comédie-Française. Mais les honneurs de la soirée ont été, on le conçoit, pour le jeune bénéficiaire. Si la petite veste qu'il porte encore a l'air de le retenir un peu trop sur le seuil de l'adolescence, l'expression, peut-être un peu trop nerveuse, de son archet, la force du son, l'audace, le réussi du trait et des sons harmoniques, sa phrase bien nuancée, en font un artiste, un virtuose presque complet. Quand, par le fini de son exécution, il arrivera à bercer de sécurité ses auditeurs, il sera parvenu à l'apogée de l'exécution, et il possède tous les éléments pour arriver à ce beau résultat.

La grande fantaisie d'Ernst sur *il Pirata* et les *Souvenirs de Grétry*, par Léonard, sont deux morceaux capitaux, difficiles d'exécution, dont le jeune bénéficiaire est sorti triomphant. Il n'a plus maintenant qu'à polir son jeu, qu'à consulter de temps en temps des hommes compétents, des artistes sévères, et son avenir est assuré.

M. HERMAN.

Un autre violoniste d'un talent fait, consacré, Herman, a donné chez Pleyel un concert dans lequel il a joué sa fantaisie sur *la Lucie*, ses *Souvenirs de la Muette de Portici*, composés par lui. Cela est arrangé avec beaucoup de goût et dit avec cette large expression, cette poésie de mélodie plaintive et passionnée caractérisant au mieux le jeu expansif et brillant du jeune virtuose qui s'est trop effacé depuis trois ou quatre ans. Mme Herman a fort bien secondé le bénéficiaire dans un trio de Mayseder qu'elle a dit, avec le violoncelliste Demunk et son mari, en excellente pianiste. Dans ce concert et dans plusieurs autres, on a chanté de fort jolies romances de M. Bonoldi, que Mlle Dobré dit on ne peut mieux.

— M. Hall, pianiste suédois, s'est aussi manifesté comme compositeur dans la salle Sainte-Cécile, le 3 de ce mois. Un fragment de trio pour piano, violon et violoncelle, une sérénade, une tarentelle, des morceaux de salon, un grand quatuor pour piano, violon, alto et basse, témoignent de la facilité d'écrire que possède M. Hall. Il y a, nous sommes bien forcé de le dire, plus de facilité que d'originalité dans les œuvres de ce virtuose-compositeur; mais il peut s'en consoler, car on n'a de l'originalité qu'à la condition d'être né un homme de génie, et le génie qui vous pousse à créer, c'est presque toujours la douleur qui précède le malheur.

HENRI BLANCHARD.

THÉATRE ITALIEN.

Le Sélam, scènes d'Orient.

Symphonie descriptive en cinq tableaux, poésie de M. Théophile Gautier, musique de M. Ernest Reyer.

M. Ernest Reyer est un jeune artiste qui a longtemps contemplé l'Orient face à face, qui s'est longtemps bercé au bruit monotone de sa musique triste et voilée, mystérieuse comme l'intérieur d'un harem, pareille au gémissement plaintif d'un esclave qui craint de réveiller son maître en exhalant ses douleurs. Il avait lancé, comme avant-coureurs du *Sélam*, quelques cantilènes, parmi lesquelles se distingue celle du sultan Achmet, laquelle, au mérite de la couleur locale, réunit celui d'offrir un petit drame rempli de langueur amoureuse et de fantaisie passionnée.

L'auteur du *Sélam* n'était peut-être pas à Paris lorsque Félicien David fit exécuter son *Désert*, que nous trouvâmes si oriental, mais qui ne lui sembla pas tel, à lui, qui avait été chercher l'Orient à sa source. Il se dit peut-être que Félicien David n'avait pas osé être assez Arabe, et voyant que depuis quelques années son chameau errait à l'aventure, la bride sur le col, il crut possible de le monter à son tour et de nous ramener en croupe jusque dans le cœur du pays, dont nous n'avions aperçu que les frontières.

De là probablement l'origine du *Sélam*, symphonie descriptive dans le genre du *Désert*, travaillée avec le même soin, dessinée avec la même finesse, mais, il faut l'avouer, beaucoup moins originale que la première et beaucoup moins susceptible d'effet.

Le *Sélam* se compose de plusieurs scènes ou tableaux qui ne sont rattachés par le fil d'aucune action. La sérénade, la razzla, la conjuration des Djims, le chant du soir, la drossa, c'est-à-dire la marche et le chœur des pèlerins, se suivent, mais ne s'enchaînent pas. On les déplacerait, sans rien changer à leur valeur ni à leur intérêt. Ce sont toujours des soupirs d'amour modulés sur une gamme étrange, toujours des pédales de la sonorité la plus mélancolique. Ce qui manque à travers tout cela, c'est ce que Félicien David a su mettre dans son désert, quelque chose de ravissant comme la *Danse des Almées*, l'*Orage* et *Mon bien aimé d'amour s'enivre*. M. Ernest Reyer a bien aussi quelques chants délicieux, mais d'un caractère moins décidé, moins net que ceux dont nos souvenirs retentissent encore.

Le *Selam* avait dû être exécuté le 17 mars dernier, et le livret portait les noms d'Alexis Dupond, de Barroilhet et de Mme Elvina Froger, qui, vendredi, avaient pour remplaçants Barbot, Bussine et Mlle Douvry. La vérité nous oblige à déclarer que les remplaçants n'ont pas permis de regretter les absents. Barbot et Bussine ont chanté avec une voix charmante et un talent consommé. Mlle Douvry n'avait qu'un rôle trop ingrat pour elle; on n'a pu que la voir à peine et l'entendre encore moins.

Si l'espace nous le permettait, nous citerions des fragments de la poésie écrite par Théophile Gautier, et non moins orientale que la musique; mais nous sommes forcés de renvoyer nos lecteurs au livret, destiné à augmenter de quelques pages étincelantes la collection des œuvres de son auteur.

R.

NÉCROLOGIE.

M. Bottée de Toulmon.

L'archéologie musicale vient de faire une perte cruelle. M. Bottée de Toulmon a succombé, le 22 de ce mois, à une attaque d'apoplexie,

laissant après lui la réputation d'un savant estimable, et mieux encore d'un homme de bien.

Né à Paris le 15 mai 1797, M. Bottée de Toulmon reçut une première éducation brillante; puis il se livra à l'étude des lois et obtint le diplôme de licencié en droit. Fils d'un administrateur des poudres et salpêtres qui désirait le pousser dans la même carrière, il avait déjà consacré plusieurs années aux sciences mathématiques. Les circonstances ayant changé ses vues, M. Bottée de Toulmon, assuré d'ailleurs par sa fortune d'une honorable indépendance, commença à suivre le penchant irrésistible qui l'entraînait vers la musique. Bien qu'il jouât avec facilité du violoncelle, et qu'après un cours de contre-point et de composition dirigé successivement par Desvignes, Cherubini et Reicha, il eût écrit quelques compositions qui sont restées en manuscrit, telles que deux quatuors d'instruments à cordes, de la musique de ballet et un oratorio de *la Passion*, M. Bottée de Toulmon se sentait plus particulièrement attiré vers la théorie de l'art et l'exploration scientifique du passé.

Le mouvement rétrospectif qui influa si énergiquement de 1825 à 1835 sur la littérature contemporaine, agissait aussi sur l'art musical. En rajeunissant et activant la recherche et l'analyse des précieuses reliques de la musique au moyen-âge, M. Fétis, plus spécial que Choron et Perne, venait d'imprimer une vigoureuse impulsion à la critique historique. Doué de pénétration, de sagacité et pourvu de cette robuste patience de bénédictin que les plus longs travaux n'épouvantent point, M. Bottée de Toulmon se lança résolument, et avec une ardeur toute juvénile, dans la voie nouvelle des investigations laborieuses. Le voyage qu'il fit alors en Allemagne eut pour résultat de donner plus de développement à ces tendances, en le rapprochant d'un archéologue distingué, de Kiesewetter de Vienne, avec qui il ne cessa pas depuis d'entretenir une correspondance active. Dès ce moment, M. Bottée de Toulmon consacra ses jours et ses veilles à la paléographie, au dépouillement des manuscrits, à la lecture des vieux théoriciens, à l'étude approfondie des notations et des tablatures tombées en désuétude.

La bibliographie musicale fut une des branches qu'il cultiva avec le plus de passion et de succès. Esprit d'ordre et de classification logique, il aspirait à rassembler dans un vaste catalogue chronologique et raisonné, non-seulement les ouvrages de littérature et de théorie musicale, mais encore toutes les productions de l'art pratique, soit gravées, soit manuscrites ou dont le titre seul est resté. Ce qu'il avait recueilli de matériaux en ce genre, d'indications, de notes précises, est considérable et témoigne d'une étonnante opiniâtreté de travail. C'est bien certainement la partie la plus curieuse de sa bibliothèque particulière, d'ailleurs très-riche et choisie.

Sous l'influence de la même pensée méthodique, M. Bottée de Toulmon était parvenu à donner une notable extension à la bibliothèque du Conservatoire de musique de Paris, dont il accepta la direction gratuite en 1831. Grâce à ses soins, l'ordre le plus parfait fut établi dans ce grand répertoire, d'autant plus important, que c'est la seule bibliothèque musicale en France dont le public puisse jouir. On a reproché, un peu légèrement ce nous semble, à M. Bottée de Toulmon d'avoir consacré une forte part du trop modique budget de cette bibliothèque à la collection manuscrite qui porte son nom. Mais il faut se souvenir que cette vaste collection, copiée à Munich et à Vienne, et composée de quatre-vingt-quinze volumes, contient les œuvres les plus remarquables des meilleurs maîtres des XVe et XVIe siècles, œuvres qui ont fait époque dans l'histoire de l'art et qu'il importe de conserver à tout prix, puisque la gravure n'en assure pas la durée. L'avenir justifiera les sages prévisions du bibliothécaire et du savant.

Membre de la Société des antiquaires, des Comités historiques du ministère de l'instruction publique, chevalier de la Légion-d'Honneur, M. Bottée de Toulmon mérita toutes ces distinctions par la valeur de ses services et l'assiduité de ses travaux. Sans parler de plusieurs articles insérés dans la *Gazette musicale de Paris* et dans les premières livraisons de l'*Encyclopédie catholique*, il a publié quelques opuscules où l'historien peut trouver des documents utiles; ce sont : 1° *Discours sur la question : « Faire l'histoire de l'art musical depuis l'ère chrétienne jusqu'à nos jours, prononcé au Congrès historique »* (novembre 1835). — 2° *De la chanson en France au moyen-âge* (voy. l'*Annuaire historique* pour 1837). — 3° *Notice bibliographique sur les travaux de Guido d'Arezzo* (tome XIII de la Société royale des antiquaires de France). — 4° *Des Puys de Palinods au moyen-âge* (1838). — 5° *Des instruments de musique en usage au moyen-âge* (Paris, Crapelet, 1838). — 6° *Instruction du Comité historique des arts et monuments* (voy. la collection de documents inédits sur l'histoire de France), in-4° avec des planches, 1839. — 7° *Observations sur les moyens de restaurer la musique religieuse dans les églises de Paris* (Paul Dupont, 1841). — 8° *Lettre à M. Kiesewetter sur un canon énigmatique de de La Rue, avec la résolution de ce canon.*

Outre ces publications diverses, M. Bottée de Toulmon laisse plusieurs écrits qui n'ont pas vu le jour, tels que la traduction française de l'*Histoire de la musique moderne en Europe*, par Kiesewetter, et quantité de compositions du moyen-âge, particulièrement d'une vingtaine de messes sur la fameuse chanson de l'*Homme armé*, réduites en notation moderne.

Maurice BOURGES.

CORRESPONDANCE.

Bruxelles, 28 mars 1850.

Vous savez, Monsieur, que le directeur du Théâtre-Royal de Bruxelles, après avoir fait espérer à ses abonnés la représentation du *Prophète*, toujours prochaine, suivant l'affiche, et toujours reculée, a fini par renoncer complétement à monter cet opéra, faute d'avoir les fonds nécessaires pour faire les frais de la mise en scène. Je crois vous avoir entretenu déjà de ce curieux incident de notre dernière campagne dramatique. Ce malheureux directeur était persuadé que le *Prophète* seul pouvait réveiller la curiosité publique assoupie; mais l'argent lui manquait pour confectionner les décorations, ainsi que les costumes, et les fournisseurs refusaient de lui faire crédit. Il est juste de dire que comme il ne pouvait pas monter le *Prophète*, il n'a rien monté du tout. C'est une circonstance atténuante, si vous voulez, mais il n'en est pas moins vrai que le répertoire a langui d'une façon déplorable.

Quoi qu'il en soit, des amateurs de la haute société qui voulaient, faute d'entendre au théâtre le dernier chef-d'œuvre de Meyerbeer, en connaître, du moins, quelques fragments, se sont réunis pour exécuter le quatrième acte entier du *Prophète*. Un concert au bénéfice des pauvres a été l'occasion ou le prétexte de cette solennité musicale. Les solos furent confiés aux premiers sujets de nos salons; les chœurs se recrutèrent dans les rangs de l'aristocratie, de la finance et de la haute bourgeoisie. L'orchestre seul fut composé d'artistes de profession. L'annonce de ce concert excita vivement la curiosité. La recette s'éleva à près de 8,000 francs, et c'est un chiffre assez éloquent par le temps qui court. Nos pauvres auront béni nos amateurs pour leur heureuse idée, l'auteur du *Prophète* et le directeur du Théâtre-Royal de Bruxelles, qui, en ne montant pas cet opéra, leur a valu une si bonne aubaine. Le roi avait promis d'assister à la séance en question; mais un rhume l'a empêché de s'y rendre, car la couronne ne garantit pas d'un coryza. Les jeunes princes l'ont remplacé.

La première partie du concert était composée de solos de voix et d'instruments; la seconde partie était remplie tout entière par le quatrième acte du *Prophète*. Je serais trop indulgent à l'égard de nos amateurs, si je vous disais que l'exécution a été irréprochable. S'il est de certaines parties qui ont été bien rendues, d'autres ont laissé beaucoup à désirer. Quoi qu'il en soit, malgré l'imperfection du rendu, l'œuvre de Meyerbeer a produit un grand effet. On a compris ce qu'elle pouvait être, lorsqu'elle avait de meilleurs interprètes, et dans tous les groupes, en sortant, on entendait exprimer le regret que l'entrepreneur de nos spectacles n'eût pas trouvé le moyen de nous faire entendre le *Prophète* en entier.

Mardi, à l'occasion de la Semaine-Sainte, le Théâtre-Royal vient de donner une façon de concert spirituel. On y a exécuté le *Stabat* de Rossini. Les solos étaient chantés par MM. Octave et Depassio, Mlle Rouvroy et Mme Biscotini-Fiorio : les trois premiers, artistes ordinaires de notre troupe lyrique; la quatrième, ex-contralto de la compagnie italienne, qui a donné à Bruxelles des représentations l'hiver dernier. L'exécution n'a pas été brillante, mais convenable. En vous parlant de la belle voix de M. Depassio, basse-taille, dont les

débuts ont eu lieu, il y a quelques mois, avec beaucoup de succès, j'exprimai le doute que cet artiste fût musicien. Ce doute s'est converti en la certitude qu'il ne l'est nullement. Dans le *Stabat*, il s'est arrêté court plusieurs fois, bien qu'il eût répété et qu'il eût la partie à la main. C'est grand dommage, car rarement on a pu entendre une voix de basse plus remarquable. Le manque d'instinct musical de M. Depassio a été cause que la nouvelle administration ne l'a pas réengagé cette année. C'est M. Bouchez, de l'Opéra, qui vient le remplacer. On parle de Mlle Lavoye pour l'Opéra-Comique et de Mme Wideman pour le Grand-Opéra. M. Octave nous reste.

Il est décidé que nous aurons l'hiver prochain une troupe de chanteurs italiens. M. Bocca, le directeur de la compagnie dont Calzolari faisait partie, a réuni un nombre de souscriptions suffisant pour garantir les éventualités de l'entreprise. C'est dans la salle du Cirque, diminuée, rendue coquette et comfortable, que les représentations auront lieu. Ce sera une rude concurrence pour l'entrepreneur des théâtres royaux. M. Bocca nous promet une troupe excellente qu'il va, dès à présent, recruter en Italie.

Le dernier concert du Conservatoire a été fort beau. Les morceaux principaux ont été la symphonie en *sol* mineur de Mozart et la *Pastorale* de Beethoven. M. Fétis en est arrivé à être tellement maître de son orchestre, qu'il en joue comme un habile violoniste joue de son Stradivarius, en obtenant toutes les nuances et toutes les variétés d'accents que peut produire un soliste. On a entendu dans le même concert un jeune homme de dix-huit ans, nommé Reichert, qui joue merveilleusement de la flûte. Un artiste du Conservatoire, devenu par hasard possesseur d'une fort belle viole d'amour, a entrepris de tirer de l'oubli cet instrument du XVIe siècle. Il l'a montée de ses sept cordes et s'est mis à l'étudier. Pour la première fois, il l'a fait entendre au concert de dimanche dernier. La viole a des sons doux et pénétrants. Le succès de l'artiste auquel nous venons de devoir sa résurrection aurait été très-grand, s'il avait mis plus d'intelligence dans le choix de sa musique. Vous croyez peut-être qu'il a joué quelque fragment de musique ancienne, ou du moins quelque morceau ayant des allures gothiques? Pas du tout. Il a bravement exécuté un air varié de violon. C'était bien la peine de retrouver une viole d'il y a trois siècles. Ce que c'est que de n'avoir que la moitié d'une idée! Tenez pour certain qu'un artiste intelligent, avec une viole pareille à celle dont je vous parle, et avec des airs du temps, ferait fortune à Paris ou à Londres. Il n'y a plus rien d'extraordinaire à tirer du violon; en fait d'exécution sur cet instrument, on est allé jusqu'aux dernières limites du possible. La viole du moins serait quelque chose de nouveau. Elle a des effets qui ne sont qu'à elle.

Je vois, par la *Gazette musicale* que les concerts abondent à Paris. Toute proportion gardée, ils ne sont pas moins nombreux à Bruxelles, et, chose singulière, ils sont plus productifs qu'ils ne l'avaient été depuis longtemps. Mme Sontag a donné deux concerts; les billets étaient à douze francs, taux énorme dans notre capitale, et la salle où elle s'est fait entendre était comble aux deux séances. Il n'est pas sûr qu'une autre cantatrice du même mérite eût atteint un résultat semblable; mais toute l'aristocratie a voulu donner à la comtesse-artiste une marque de sympathie. Du reste, Mme Sontag a été applaudie ici avec autant d'enthousiasme qu'à Paris et à Londres. Il est impossible que son talent, si miraculeusement conservé, ne produise point partout le même effet.

Parmi les meilleurs concerts de la saison, il faut citer celui de M. Dubois, jeune violoniste de notre école, dont les progrès ont été énormes depuis quelques années; celui de M. Cornélis, professeur de chant du Conservatoire de Bruxelles, qui dit à merveille l'ancienne musique, et que vous aurez l'occasion d'entendre sous peu, car il médite un voyage à Paris. Les concerts de l'*Association des Artistes Musiciens*, fondée depuis quatre ans et déjà riche d'un beau capital, sont aussi fort suivis. Malheureusement, l'Association a exécuté à sa dernière séance la symphonie avec chœurs de Beethoven sans avoir suffisamment répété cette œuvre prodigieusement difficile et peu claire dans tous les cas. Le désordre s'est mis dans la masse exécutante, et les auditeurs se sont retirés médiocrement charmés.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra reprise des *Huguenots*. Roger chantera le rôle de Raoul, Mme Laborde débutera dans celui de Marguerite; les rôles de Valentine et de Marcel seront remplis par Mme Julienne et Levasseur.

*** Le *Prophète* a été donné lundi pour la dernière fois avant le départ de Mme Viardot. Jamais le chef-d'œuvre n'avait été représenté devant un public plus nombreux et plus enthousiaste. La recette s'est élevée à 10,500 fr. D'après un relevé exact, les trente-quatre représentations qui ont eu lieu depuis le jour de la reprise, à la fin du mois d'octobre, ont produit une somme de 284,008 fr. 21 c., ce qui donne en moyenne environ 8,500 fr. par soirée. Le *Prophète* en est aujourd'hui à sa cinquante-neuvième représentation.

*** Mme Viardot est partie mardi dernier pour Berlin.

*** Grignon, fils de l'artiste de l'Opéra-Comique et l'un des meilleurs élèves sortis du Conservatoire de Paris, a débuté mercredi dans le rôle de Frantz de l'*Ame en peine*. Sa voix franche et pure, son excellente méthode, étaient des gages certains de succès. Le jeune artiste, qui tout récemment avait aussi débuté dans le même rôle, Meillet, condisciple de Grignon, est engagé pour dix mois à Lyon, où il va chanter le grand-opéra et l'opéra-comique.

*** La reprise du *Freischütz*, donné vendredi, avait attiré la foule. Pour la première fois, Masset chantait le rôle de Max dans cet ouvrage, qui ne devrait pas quitter le répertoire. L'artiste s'est acquitté de sa tâche avec un talent dans lequel on reconnaît l'influence d'études assidues. Sa voix est toujours belle et sympathique. Brémont, Mmes Julienne et Hébert-Massy remplissaient les autres principaux rôles. L'effet général de cette reprise ne permet pas de douter qu'elle n'ait des suites. Les récitatifs de Berlioz ont été jugés à Paris, comme ils l'étaient l'autre semaine à Londres. (V. le numéro de dimanche dernier.) La charmante *Invitation à la Valse* et son excellente instrumentation ont produit leur entraînement ordinaire et irrésistible. Le président de la République assistait à cette représentation.

*** La rentrée de Mme Ronconi dans *Maria de Rohan* s'est faite au milieu d'une brillante assemblée. Mlle d'Angri, Ronconi et Moriani se sont distingués ainsi qu'elle. On annonce la reprise de *Lucrezia Borgia*.

*** *Le Songe d'une nuit d'été*, n'a pu être donné cette semaine à l'Opéra-Comique. Après Mme Ugalde et Coudere, Battaille s'est trouvé indisposé à son tour. L'ouvrage doit toujours être représenté prochainement.

*** Le tirage de la grande loterie des artistes a recommencé lundi au Palais du Luxembourg et s'est terminé le jeudi suivant. Les journaux de la semaine ont publié des listes partielles des 5,000 numéros gagnants. Nos lecteurs en recevront la liste générale. Selon le *Courrier du Nord*, le lot de 70,000 fr. aurait été gagné par M. Lamotte, menuisier à Anzin.

*** Aujourd'hui dimanche, 7 avril, à deux heures précises, sixième et dernier concert de l'Union musicale, salle Sainte-Cécile, rue de la Chaussée-d'Antin. On entendra : la sixième symphonie de Mozart (en *si* majeur), le concerto (en *sol* mineur) de Mendelssohn, exécuté par Mme Pleyel, le chœur des Pirates de M. Reber, l'ouverture de *Naïm*, du même auteur, une scène de Gluck (*Orphée aux enfers*), chantée par M. Barbot, l'ouverture de *Coriolan*, de Beethoven. L'orchestre sera dirigé par M. Seghers.

*** C'est aujourd'hui dimanche que la jeune et charmante pianiste Mlle Maria Mira, donne, dans les salon d'Erard, à 2 heures, une matinée des plus attrayantes. Indépendamment de Mme Pleyel, qui jouera deux fois dans la seconde partie du concert, de MM. Géraldy, Offenbach, de Mlle Carton, brillante élève de Mme Damoreau, et des chansonnettes de Levassor, Mlle Rachel dira une scène de son répertoire.

*** C'est décidément amedi prochain, 13 avril, qu'aura lieu, dans la grande salle du Conservatoire, la seconde exécution d'*Irra*, symphonie dramatique de M. Louis Lacombe, chantée, comme la première fois, par Mlle de Rupplin, MM. Gueymard et Portheant, avec les chœurs conduits par M. Dietsch, sous la direction de l'auteur.

*** Le concert que M. Joignant doit donner avec le concours de Mme Pleyel à la salle Sax, aura lieu le mardi 9 avril à 8 heures 1/2 du soir. Voici les noms des autres artistes qui contribueront à ce concert: chant, Mme Henri Potier, Dobré et M. Meillet; instrumentistes, Mme Pleyel, MM. Joignant, Leboeuc, Casimir Ney, etc.

*** Jacques Offenbach donnera son concert le 13 de ce mois, à 8 heures du soir, dans les salons de Pleyel. Le célèbre violoncelliste, qui est en même temps un compositeur des plus remarquables, nous promet des productions inédites dont quelques initiés font le plus grand éloge. Les artistes les plus aimés du public prêteront leur concours au bénéficiaire, entre autres Goria, Gottschalk, Géraldy, Ponchard, Mmes Charles Ponchard et Dobré. N'oublions pas Levassor, avec lequel on est toujours sûr de bien terminer un concert. Une grande fantaisie pour six violoncelles, composée sur des motifs de *Robert-le-Diable* par Offenbach, sera exécutée par MM. Batta, Demunck, Seligmann, Rignault, Lee et l'auteur. Géraldy chantera le *Torero*, poésie romantique de Théophile Gautier, musique de J. Offenbach.

*** La Société de bienfaisance donnera son troisième concert sous la direction de M. Edouard Rodrigues, mardi prochain, 9 avril. Dans notre dernier numéro, nous avons publié le programme de cette intéressante soirée.

*** La contredanse n'a pas été détrônée par la polka, la mazurka, la rédowa. Nous recommandons comme véritable type de ce genre essentiellement français le recueil des contredanses dont M. L. Gouin est l'auteur et qui viennent d'être publiées. Un succès populaire les attend dans tous les salons et sous les frais ombrages, qui en tiennent lieu pendant la belle saison.

*** Nous nous empressons d'annoncer au public l'apparition prochaine d'un ouvrage d'une utilité incontestable. M. G. Kastner, notre collaborateur, s'occupe activement d'un *Traité de l'Orthographe musicale*, comprenant un exposé rationnel et complet des principes fondamentaux de la notation usuelle, avec leur application dans la pratique et la solution raisonnée des diverses difficultés qui peuvent se présenter. Cet ouvrage est entièrement nouveau; en effet, dans les livres de théorie musicale publiés jusqu'à présent on ne trouve que des indications éparses très-insuffisantes, souvent même complétement vicieuses, sur la manière de noter correctement les diverses formes rhythmiques, mélodiques et harmoniques. D'un autre côté, la négligence habituelle des compositeurs sous ce rapport, due avant tout à l'absence de principes clairement posés, est la cause de nombreuses fautes de notation dans la musique manuscrite ou gravée, fautes dont il résulte incontestablement de la difficulté pour la lecture et de l'hésitation ou de l'incertitude pour l'exécution. L'ouvrage de M. G. Kastner en donnera les preuves par des exemples tirés des œuvres de divers compositeurs et accompagnés de l'explication raisonnée de l'exactitude ou des défauts de la manière dont ces passages sont notés.

*** *L'orgue, sa connaissance, son administration et son jeu.* Sous ce titre

va paraître, à Nancy, un livre de M. J. Régnier, membre de la commission des arts et monuments religieux. Nous en rendrons compte, et nous espérons que cet ouvrage répondra au mémoire que l'auteur publia en 1846 dans le *Correspondant*, pour maintenir à l'église la vraie musique religieuse. On souscrit à l'*Orgue*, en envoyant un mandat de 6 fr. à M. Vagner, libraire, à Nancy. Les personnes souscrivant à trois exemplaires recevront en outre une année du *Chœur*, journal et collection de musique religieuse, qui se publie chez le même libraire, et qui peut être d'un grand secours à l'approche du *Mois de Marie*.

*** M. Guillaume Beer, frère de l'illustre auteur du *Prophète*, vient de mourir à Berlin, à l'âge de cinquante-trois ans. Jeune encore, il entra au service et parvint bientôt au grade de lieutenant; mais son père, chef d'une grande maison de commerce, le décida à quitter cette carrière pour le mettre avec lui à la tête de ses affaires. Son penchant pour les sciences ne lui permit cependant pas de se livrer exclusivement à ce genre d'occupation, et il employa ses heures de loisir à l'étude de l'astronomie et des mathématiques transcendantes, en société du docteur Mædler, aujourd'hui directeur de l'observatoire de Dorpat. Leurs *observations physiologiques de Mars* firent sensation, même à l'Académie des Sciences de Paris. Encouragés par ce succès, MM. Beer et Mædler entreprirent une carte de la lune, travail depuis longtemps désiré; et après six ans de laborieuses observations, ils publièrent leur *Mappa Selenographica*, qui leur a valu l'approbation de MM. de Humboldt, Bessel, Gauss, etc., et de l'Académie des sciences de Munich. L'Académie des Sciences de Paris jugea cette carte d'une telle importance, qu'elle décerna aux auteurs le prix fondé par Lalande. MM. Beer et Mædler publièrent encore en commun plusieurs ouvrages, entre autres *Sélénographie générale comparée*. Le roi de Prusse, en considération des mérites de M. Guillaume Beer, le nomma conseiller intime; les rois de Danemarck et de Suède le firent commandeur de leurs ordres de Danebrog et Wasa, et le roi des Belges lui donna la croix d'officier de l'ordre de Léopold. Les travaux scientifiques de M. Guillaume Beer ne l'empêchèrent pas de prendre un vif intérêt aux affaires publiques. Ses connaissances variées, la solidité de son jugement, lui donnaient une grande supériorité dans toutes les questions importantes, et il s'acquit bientôt l'estime de ses concitoyens, qui le nommèrent conseiller municipal. M. Beer était d'un caractère doux, mais ferme, et en 1848, à une époque où il fallait du courage pour défendre les vrais principes de l'ordre et de la monarchie, il publia nombre de brochures et d'articles fort remarquables sur toutes les questions du jour, soit politiques, soit financières. Cette preuve de dévouement au bien public, et son patriotisme éclairé l'avaient fait nommer député à la première Chambre de Prusse; il était en outre vice-président de la chambre de commerce.

Erratum.—Une faute d'impression, que nos lecteurs auront sans doute corrigée s'est glissée dans la correspondance contenant de curieux détails sur la Société philharmonique de Lille. La soirée de musique classique donnée par M. de Kontski a eu lieu, non dans une *maison royale*, mais dans le salon de l'établissement de MM. Pleyel et Cie.

Chronique départementale.

*** *Marseille*, 29 mars. — L'Alboni a quitté Marseille après y avoir successivement chanté dans la *Favorite*, la *Reine de Chypre*, *Charles VI* et la *Fille du régiment*. — *Le Val d'Andorre* vient d'être représenté avec un grand succès; tous les acteurs ont été rappelés à la chute du rideau.

Chronique étrangère.

*** *Anvers*, 5 avril. — La première représentation du *Prophète* a eu lieu hier soir devant une salle comble. La réussite de l'œuvre colossale de Meyerbeer n'a pas été un instant douteuse, ne s'est pas un instant refroidie. Un enthousiasme unanime et bien mérité l'a accueillie d'un bout à l'autre. C'est un des plus beaux succès que nous ayons eu à constater sur notre théâtre, succès double, pour l'œuvre d'abord, puis pour l'exécution, qui a satisfait les plus exigeants et qui est une véritable palme artistique pour notre troupe. Le théâtre d'Anvers est le premier en Belgique, le troisième parmi tous les théâtres français qui aiment ce que beaucoup appelaient la témérité grande d'aborder cette partition; il l'a fait avec un éclat auquel certes on était loin de s'attendre et qui, indépendamment de l'aptitude des principaux sujets, dénote des études consciencieuses et une direction intelligente. Le public d'Anvers ira voir et reverra plusieurs fois le *Prophète*, et de toutes les villes du pays les amateurs se donneront rendez-vous à notre théâtre. Déjà hier soir plusieurs habitués du théâtre de Bruxelles s'y trouvaient et nous ont quittés après s'être assuré des places pour une prochaine représentation. Aujourd'hui, nous nous bornerons à constater le bel ensemble qui a présidé à l'exécution, la manière remarquable dont les principaux rôles ont été tenus, la haute capacité qui a présidé à cette exécution; la beauté des décors, l'exactitude des costumes, les soins minutieux enfin qui ont été apportés dans les moindres détails. Il faut rendre hommage au chef d'orchestre, M. Lemaire, qui a si bien su comprendre une œuvre si grandiose, si originale. Le rôle de Jean de Leyde est rempli avec talent par M. Tissere, celui de Fides par Mlle Lacombe, qui a dépassé tout ce qu'on espérait d'elle. On les a rappelés tous les deux. Mlle Noël, dans le rôle de Berthe, a été aussi fort applaudie. Les décors sont dus au pinceau de M. Philastre.

*** *Londres*, 30 mars. — Comme compensation du peu de succès de Mlle Parodi dans *Medea*, le théâtre de Sa Majesté a eu le début de Mlle Amalia Ferraris, danseuse italienne, qui a fait littéralement fureur. — Au théâtre de Covent-Garden, *Il Franco arciero* a été donné quatre fois de suite. La reine et le prince Albert ont assisté à la première et à la quatrième représentation. L'ouverture a été toujours bissée. L'abonnement aux deux théâtres est à peu près le même que l'année précédente. — La saison des concerts est active, et la musique classique (les quatuors) en grande vogue. Le merveilleux succès d'Ernst se continue : Heller débutera bientôt aux concerts de *Musical Union*. Quoique l'année 1850 ne promette pas d'être aussi brillante en résultats que le sera la suivante, 1851, à cause de l'Exposition, l'intérêt n'y manquera pas et viendra surtout de la production des œuvres de Gluck, Meyerbeer, Halévy, Auber, Beethoven, en remplacement de celles d'une école entièrement usée. C'est une révolution complète dans le goût du public.

*** *Lyon*. — Le *Val d'Andorre* a dû être donné le dimanche de Pâques. Toutes les places sont louées pour plusieurs représentations. La curiosité du public est vivement excitée par la grande renommée qui a précédé chez nous le chef-d'œuvre d'Halévy.

*** *Francfort*. — Les représentations du *Prophète* continuent à être des plus productives. Mme Behrend-Brandt est excellente dans le rôle de Fidès; M. Chrudinsky (Jean de Leyde) et Mme Anschutz-Capitain (Berthe) se font également applaudir.

*** *Berlin*. — Le 1er avril, notre digne et estimable maître de concert, M. Hubert Ries a célébré l'anniversaire de sa naissance, qui coïncidait avec le jour de son début à l'orchestre, il y a vingt-cinq ans. Une matinée musicale eut lieu dans ses appartements, où s'étaient réunis les amis du compositeur, ainsi qu'un grand nombre de nos sommités artistiques. — L'Académie de chant a exécuté, comme les années précédentes, la *Mort de Jésus*, par Graun.

*** *Vienne*. — Parmi les manuscrits laissés par feu Gyrowetz, se trouve une messe dont le *Dona nobis pacem* a été écrit au bruit de la canonnade.

*** *Dusseldorf*. — La nouvelle salle de Etats-Provinciaux a été inaugurée par une solennité funèbre en l'honneur du célèbre sculpteur Schadow, ancien directeur des Beaux-Arts à Berlin, mort le 28 juin dernier. Le *Requiem* de Mozart et des chœurs tirés de *Paulus*, de Mendelssohn, ont été exécutés sous la direction de M. Ferd. Hiller.

— La Société tutélaire et paternelle qui vient de se fonder pour le placement des orphelins dans les colonies agricoles, organise une grande fête de bienfaisance dans laquelle on entendra la célèbre pianiste Mme Pleyel, avant son départ de Paris, et, pour cette fois seulement, l'admirable ode-symphonie du *Désert*, exécutée par 280 artistes sous la direction de Félicien David lui-même. Le *Désert*, qui n'a pas été entendu depuis sa dernière et si brillante représentation au théâtre Italien, il y a cinq ans, suffirait seul à attirer tout Paris à cette solennité, si la coopération aussi spontanée que désintéressée de Mme Pleyel ne venait assurer une magnifique recette à la Société tutélaire et paternelle des orphelins. Nous publierons incessamment le programme complet de cette belle fête musicale qui aura lieu au Jardin-d'Hiver, le lundi 15 avril, de 2 heures à 5 heures de l'après midi, et les noms des dames patronnesses chez lesquelles on pourra se procurer des billets à l'avance. On peut s'inscrire immédiatement à la mairie du 1er arrondissement, au Jardin-d'Hiver et au *Menestrel*, 2 bis, rue Vivienne.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

CONCERTS ANNONCÉS.

Le 7 avril à 2 heures après midi, Union musicale. — Salle Sainte-Cécile.
Le 7 avril à 2 heures après midi, Mlle Marie Mira. — Erard.
Le 9 avril à 8 heures du soir, MM. Wieniawski frères. — Erard.
Le 9 avril à 8 heures du soir, M. Joignant. — Salle Sax.
Le 9 avril à 8 heures 1/2 du soir, M. Rodrigues, Société des concerts de bienfaisance au profit de l'asile pour les orphelins de deux à sept ans. — Salle Sainte Cécile.
Le 11 avril à 8 heures du soir, M. Godefroid. — Erard.
Le 13 avril à 8 heures du soir, M. Lacombe (*Arva*, symphonie). — Conservatoire.
Le 13 avril à 8 heures du soir, M. Offenbach. — Pleyel.
Le 14 avril à 2 heures, M. Henri Blanchard. — Mairie du 11e arrondissement.
Le 14 avril à 8 heures du soir, Mme Manéra.
Le 14 avril à 8 heures du soir, M. Alary (la *Rédemption*, oratorio) — Italiens.
Le 15 avril à 2 heures, Société tutélaire et paternelle pour le placement des orphelins dans les colonies agricoles. — Jardin d'Hiver.
Le 16 avril à 8 heures du soir, Société philharmonique, M. Berlioz. — Salle Sainte-Cécile.
Le 18 avril à 8 heures du soir, Mlle Joséphine Martin. — Pleyel

---

PROGRAMME DU CONCERT

donné au bénéfice des indigents du 11e arrondissement, le 14 avril.

PREMIÈRE PARTIE.

1° Fragment d'un quatuor de Beethoven, pour deux violons, alto et violoncelle, exécuté par MM. Charles de Kontski, Danela, Casimir Ney et Séligmann.
2° Mélodie de Schubet, chantée par M. Wartel.
3° Solo de Piano par Mme Pleyel.
4° L'*Andalouse* de Monpou, boléro chanté par M. Roger.
5° Fantaisie pour le violon.
6° L'*Impromptu anarase*, trio bouffe des *Précieuses ridicules* de Molière, d'Henri Blanchard, chanté par M. Battaille (le marquis de Mascarille), Mme Dorus-Gras (Cathos), Mme Gaveaux-Sabatier (Madelon).

Intermède. — Le *Médecin des dames*; le *Bénéfice de Bertinyot*, chansonnettes chantées par M. Levassor

DEUXIÈME PARTIE.

1° Fragment d'un quatuor d'alto exécuté par M. Casimir Ney et MM***.
2° Air du *Cheval de bronze* chanté par Mme Gaveaux-Sabatier.
3° Solo de violoncelle par M. Séligmann.
4° Solo de harpe par M. Godefroid.
5° Duo de *Guillaume-Tell* de Rossini, chanté par M. Roger et Mme Dorus-Gras.

— Par suite de la mort de Charles Baudiot, le célèbre violoncelliste, il y a en ce moment un très-beau Stradivarius à vendre. S'adresser rue Taitbout, 30.

BRANDUS ET Cie,
87, rue Richelieu,

ÉDITEURS.

TROUPENAS ET Cie,
40, rue Vivienne,

FRANZ LISZT

ILLUSTRATIONS DU PROPHÈTE.

1er CAHIER.
Prière, Hymne triomphal et Marche du sacre.

CHAQUE : 5 Fr. NET.

2e CAHIER.
Les Patineurs, scherzo.

SOUS PRESSE :

3me Cahier : CHŒUR PASTORAL ET APPEL AUX ARMES. — Prix : 5 fr. net.

LA PARTITION arrangée POUR PIANO
A QUATRE MAINS,
Prix : 25 fr. net.

L'OUVERTURE
Arrangée pour PIANO, 2 fr. net. — A QUATRE MAINS, 3 fr. net.
de l'Opéra

LE PROPHETE
De Meyerbeer.

DUO BRILLANT
POUR HARPE ET PIANO
PAR LABARRE.
Prix : 4 fr. net.

LA PARTITION arrangée pour PIANO SEUL
de

LA FÉE AUX ROSES
D'HALÉVY.

FANTAISIES BRILLANTES
pour LA FLUTE avec piano,
SUR LA FEE AUX ROSES
PAR

TULOU.
Op. 98. — Prix, 4 fr. net.

LEPLUS.
Op. 41. — Prix : 4 fr. net.

DUO BRILLANT POUR HARPE ET PIANO
sur
LE VAL D'ANDORRE,
PAR LABARRE.
Prix : 4 fr. net.

BRANDUS ET Cie, ÉDITEURS, 87, RUE RICHELIEU.

ÉMILE PRUDENT.

LES BOIS
CHASSE POUR PIANO.
Op. 35. — Prix : 4 fr. net.

CONCERTO SYMPHONIE
POUR PIANO ET ORCHESTRE.
Op. 34. — Prix : 6 fr. net.

QUADRILLES :
L'Hortensia. — Bel Respiro.
Rose blanche.
Le Camélia. — Belle Ombre. — Médianoche.
Bonsoir. — Simiane.
Le Tambourin. — Les Etrennes.
Chaque : 2 fr. net.

BIANCA - POLKA.
1 fr. net.
PAR L. GOUIN.

GEORGES MATHIAS.

ALLÉGRO APPASSIONATO.
Op. 5. Prix : 3 fr. net.

RONDE DES GNOMES.
Op. 6. Prix : 3 fr. net.

POLONAISE DE SALON.
Op. 7. Prix : 2 fr. 50 net.

FEUILLES DE PRINTEMPS.
Op. 8. Prix : 4 fr. net.

RIMEMBRANZA.
Op. 9. Prix : 2 fr. net.

ROMANCES :
Villanelle. — L'Impossible. — Le Roi de la Calabre.
Hallali. — La Jeune Chatelaine.
Le Cœur du Marin.
Sur la Mer. — Beppa.
Chaque : 1 fr. net.
PAR L. GOUIN.

L'Ouverture d'ATHALIE de Mendelssohn.
Pour Piano, 2 fr. net. — A 4 mains, 3 fr. net.

PARIS, IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

17e Année. N° 15. 14 Avril 1850.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres. Cramer, Beale et Cie, 201 Regent street.
St-Pétersbourg. Bellizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musical.
Rome. Merle.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Id.
Leipzig. Michelsen.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements et Belgique. 30
Étranger. 34

Annonces.

50 cent. la ligne. . . . . pour 1 fois.
30 cent. . . . . pour 3 fois.
20 cent. . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Quarante mélodies de Meyerbeer. — Le *Prophète*, étude analytique de la partition (8e et dernier article), par **Georges Kastner.** — Théâtre de l'Opéra, reprise des *Huguenots*, début de Mme Laborde. — Société des concerts, Union musicale, par **Maurice Bourges.** — Auditions musicales, soirées de M. Rosenhain, par **Léon Kreutzer.** — Messe d'Amédée Méreaux à Rouen. — Bruxelles, soirées du Cercle artistique et littéraire. — Nouvelles. — Liste complète des numéros gagnants de la loterie des artistes.

Nos abonnés reçoivent aujourd'hui avec ce journal la liste complète des numéros gagnants de la grande Loterie des Artistes dans leur ordre progressif.

Enfin, nous sommes en mesure de tenir nos promesses. Cette publication si attendue de nos abonnés, cette offrande que plusieurs regardaient peut-être comme chimérique, à cause de son importance et de son prix, leur sera livrée avec notre prochain numéro. Nous n'avons pas à nous excuser de nos retards, expliqués en temps et lieu. Qui d'ailleurs serait tenté de se plaindre en recevant un cadeau du genre de celui-ci :

QUARANTE MÉLODIES DE MEYERBEER

réunies en un volume.

Ce volume, c'est la collection complète des inspirations éparses de l'auteur de *Robert-le-Diable*, des *Huguenots* et du *Prophète*. C'est l'appendice obligé de cette trilogie de chefs-d'œuvre qui règnent sur la scène avec tant d'éclat, et le compositeur ne s'y montre pas moins grand, moins profond, moins original que dans ses ouvrages de proportions plus vastes. Tout son génie se retrouve dans ces *quarante mélodies*, revues par lui-même avec ce soin religieux qu'il apporte à toutes choses. Nous n'avons pas voulu demeurer en arrière, et rien ne nous a coûté pour que la beauté, la correction, le fini de l'exécution matérielle répondît au mérite de l'œuvre. Nos abonnés verront donc que sous aucun rapport ils n'ont perdu pour attendre, et nous ne doutons pas qu'ils ne nous en sachent gré.

LE PROPHÈTE.

DE MEYERBEER.

ÉTUDE ANALYTIQUE DE LA PARTITION.

(HUITIÈME ET DERNIER ARTICLE.) (1).

Nous voici arrivés au cinquième acte; encore quelques scènes, et nous toucherons au dénouement. Ce dénouement, rien jusqu'ici ne l'a fait pressentir. Heureux effet de l'art du poëte, qui double le bonheur de savoir par le plaisir d'ignorer! Quel charme n'a pas, au théâtre et dans la vie, cette incertitude qui tient l'âme constamment suspendue entre la crainte et l'espérance! Cependant le spectateur, fortement intrigué par les derniers incidents qui ont accru l'intérêt du drame, se demande où doit aboutir cette longue suite d'événements tragiques. Il est encore à peser les chances diverses de la catastrophe prochaine, quand un murmure sinistre qui part de l'orchestre et accompagne des accents plus sinistres encore, vient lui remettre en mémoire la grande scène du prêche, en même temps que la mélopée révolutionnaire des anabaptistes. A ces accents, que produisent ici pour la dernière fois, dans le ton de *si mineur*, les bassons et les trombones, pendant que les altos et les premiers violons brodent uniformément le *fa dièse dominante*, dans une figure mouvementée en triolets; à ces accents, dis-je, il est facile de deviner que les trois hommes noirs qui ont servi à nouer l'intrigue, pèseront jusqu'à la fin sur les destinées des principaux personnages, et par leur pernicieuse influence, imprimeront un caractère fatal au dénouement.

La toile se lève; le théâtre représente un des caveaux voûtés du palais de Münster. Jonas, Zacharie et Mathisen y tiennent un conciliabule, afin de s'entendre sur les moyens d'échapper au danger qui les menace. L'empereur, à la tête d'une forte armée, s'apprête à foudroyer Münster Nul doute qu'il ne détruise le royaume de l'anabaptisme et ne punisse sévèrement les rebelles. Mais, s'empresse de dire confidentiellement Zacharie à ses collègues, dans une phrase de récitatif parfaitement déclamée, il nous offre une sauvegarde à nous et à nos trésors, si nous lui livrons sur-le-champ le prophète; *qu'en dites-vous?* Tous les trois se regardent en silence comme pour se consulter; mais au fond, ils sont parfaitement d'accord sur le parti qu'ils ont à prendre. Les quelques notes sinistres que font entendre sournoisement les bassons pendant ce moment d'interrogation silencieuse, annoncent qu'une pensée de trahison a germé dans ces âmes perverses. (Voy. pag. 647.) Plus de doute, le roi-prophète sera sacrifié, et sacrifié par ceux-là même qui l'ont investi de la suprême puissance. *Alea jacta est*, diraient, en pareil cas, les grands politiques de l'école fataliste; mais les fanatiques ou les faux dévots ont assurément trop de foi dans la divinité pour charger le hasard de la responsabilité de leurs crimes. Aussi nos trois fourbes préfèrent-ils s'écrier, en se croisant les bras sur la poitrine et en baissant les yeux, dans une courte phrase, vraiment impayable pour la vérité de son accent hypocrite : *Du ciel la volonté soit faite!* Après quoi, la conscience en repos, ils se retirent. Le caveau, resté désert, va servir de prison à Fidès. Il faut dire qu'à la fin de l'acte précédent et pendant la péroraison du beau finale dont nous avons entretenu le lecteur, la malheureuse mère, oubliant qu'elle venait de renier son fils, avait voulu s'élancer sur les pas de Jean de Leyde. Elle avait été repoussée par les trois anabaptistes, et à la suite de ce mouvement, sans doute, confiée aux gardes qui l'amènent dans le cachot et l'y enferment. Dès son arrivée,

(1) Voir les numéros 5, 6, 7, 9, 10, 11 et 14.

l'orchestre exécute une ritournelle qui reproduit la mélodie des paroles : *Eh! quoi, l'ingrat ne me reconnaît pas!* La reproduction de ce motif nous fait comprendre que Fidès est toujours sous l'impression des sentiments tumultueux qui l'ont agitée pendant la terrible lutte qu'elle a dû soutenir. Tout ce qu'elle a souffert, tout ce qu'elle souffre encore, un très-beau récitatif mouvementé largement et avec passion nous l'exprime d'une façon dramatique et touchante. Tout entière d'abord à son ressentiment, elle n'a que des accents froids et sévères. *Mon fils, il ne l'est plus!* dit-elle d'un ton bref et résolu. Puis, par une transition harmonique d'un effet douloureux, elle ajoute à demi-voix et comme accablée par la grandeur de l'offense : *Il renia sa mère!* A ce souvenir, son indignation éclate. Lançant avec impétuosité un trait ascendant qui parcourt les degrés de la gamme de *fa dièse majeur*, elle appelle le courroux céleste sur la tête du fils ingrat qui l'a reniée. Aux mots : *Frappe, frappe*, l'orchestre donne coup sur coup des accords pleins et vigoureux qui conduisent l'harmonie du ton de *fa dièse mineur* dans celui de *la bémol majeur*. C'est dans cette dernière tonalité que Fidès redescend un trait qui est en quelque sorte la contrepartie de celui qu'elle a remonté tout à l'heure, terminant ainsi ses imprécations par un éclat plein de puissance et de noblesse. Elle s'est tue, mais l'orchestre gronde et frémit encore pour elle. Tout-à-coup il s'interrompt brusquement. Déjà Fidès regrette les paroles qu'elle a proférées; sa tendresse maternelle en révoque le sens inexorable; elle s'alarme pour son enfant. *Non! non!* dit-elle d'une voix faible et suppliante, *grâce pour lui!* Et ce retour d'une âme aimante aux joies du pardon devient le sujet d'une délicieuse cavatine en *ré bémol majeur* (andantino cantabile 3/4), aussi douce, aussi suave que le récitatif qui l'a précédé est vigoureux et pathétique. Ce qu'il faut admirer dans cette cavatine, ce n'est pas seulement une mélodie noble et touchante, un rhythme original et merveilleusement assoupli aux mouvements délicats du cœur, c'est encore un accompagnement moelleux et expressif qui dialogue la tendresse avec la voix prédominante et s'y unit intimement comme l'âme, dans les épanchements sincères, s'unit à la pensée. Quelle est, je le demande, la mère qui ne reconnaîtrait ses propres effusions dans ce passage où règne une si douce mélancolie, une si affectueuse indulgence : *Mon cher enfant, mon bien aimé, sois pardonné!* Et peu après, dès l'attaque de la seconde période, qui ne serait vivement touché de l'effet ravissant que produisent les imitations de la clarinette basse, répondant en écho à la voix de Fidès? (Voy. p. 656.) Comme les sons de cet instrument que Sax a si ingénieusement perfectionné, et dont M. Dupré, l'habile artiste de l'Opéra, joue d'une façon si remarquable, colorent délicieusement l'orchestre et répandent je ne sais quel charme poétique! Ce n'est plus pour exécuter un dessin mouvementé d'accompagnement comme celui du cantabile de l'exorcisme au quatrième acte, que l'auteur du *Prophète* a fait usage de la clarinette basse dans cette cavatine; mais il s'en est servi, tantôt pour reproduire en imitation un dessin mélodique de la partie vocale, tantôt pour doubler cette partie à l'unisson, employant l'instrument quelquefois seul, ou bien le réunissant à d'autres instruments, tels que les flûtes, le cor anglais, etc., de manière à obtenir de ce mélange de timbres des effets de sonorité doux, pleins et onctueux. Meyerbeer, appréciant les généreux efforts de Sax pour enrichir le domaine de l'instrumentation et fournir de nouvelles ressources aux compositeurs, lui écrivait, au sujet de la clarinette basse : *Quant à votre clarinette basse, le rôle que je lui fais jouer dans tout le cours de ma partition, vous dit assez le cas que j'en fais et le prix que j'y attache.* Ce suffrage est glorieux, et ce n'est pas la première fois que l'artiste à qui il s'adresse reçoit l'approbation des grands maîtres.

Un changement de ton subit nous ayant amené en *ré majeur*, nous entendons une fanfare brillante d'instruments de cuivre, et nous voyons paraître un officier, lequel, dans un pompeux récitatif, annonce à Fidès que le prophète va se rendre auprès d'elle. A ces mots, la surprise, la joie, une indicible émotion, mille sentiments confus s'emparent de la pauvre femme et tombent comme un poids sur son cœur. *Il va venir.... je vais le voir.... bien coupable peut-être*, dit-elle, sur des sons prolongés d'instruments à cordes qui ont un caractère étrange. Ce caractère d'étrangeté provient de ce que les violoncelles et les contrebasses jouent seuls dans le grave, et sont divisés d'abord en deux parties, puis en trois, en sorte que les violoncelles doublent les contrebasses non pas à l'octave, mais à l'unisson; cela produit une sorte de grondement sourd qui peint admirablement l'oppression. Mais tout-à-coup, ainsi qu'on voit s'échapper d'une nuée sombre et opaque de rapides lueurs phosphorescentes, ainsi l'on entend jaillir de cette sonorité grave et confuse des sons distincts, qui dominent le bourdonnement des altos et forment un trait en notes détachées, lequel se répercute plusieurs fois avec force pendant que Fidès, qui est tombée à genoux, invoque le Très-Haut, pour la conversion de son fils, et s'écrie à différentes reprises, avec exaltation, *Dieu! Dieu!* (Voyez p. 662 et 663.) Peu à peu le trait fortement rhythmé qui sillonne l'orchestre se transforme en éclairs foudroyants. Ces éclairs, après avoir embrasé toute la masse instrumentale qui éclate dans le ton de *la bémol majeur* et dans la mesure à six-huit, vont illuminer soudainement la partie des harpes, et cette partie ayant retenu seule les lumineux accords de la formule d'accompagnement, ne cesse de rayonner comme un nimbe de feu sur le chant inspiré de Fidès. Tout ce passage est, dans le sens figuré, une sorte de *fiat lux* plus longuement développé, mais non moins philosophiquement conçu que celui de Haydn. Pour mieux rendre l'impétuosité et la spontanéité de l'élan pieux de son héroïne, le compositeur a eu soin de n'y point marquer de repos, c'est-à-dire de n'y point formuler de cadence. L'*allegro moderato* est ainsi attaqué de la manière la plus originale par l'accord de tonique succédant à l'accord de dominante du ton de *fa*. Cet accord de tonique défraie seule la ritournelle, et l'accord de dominante de la nouvelle tonalité ne s'est pas encore fait entendre une seule fois quand la voix part sur les mots : *Comme un éclair précipité.* — Tout ce qui suit est d'une grande originalité rhythmique, d'un mouvement très-chaleureux, d'une remarquable élégance de style, et Mme Viardot déploie dans cet air de bravoure une vigueur singulière; mais il nous semble que vers la fin du morceau la cantatrice empiète un peu trop sur les droits de Fidès.

Ma mère! s'écrie au dehors Jean de Leyde d'une voix émue, *ma mère!* — Bientôt il paraît, descend précipitamment les marches du réduit souterrain, et va pour s'élancer dans les bras de celle qu'il a nommée si tendrement; mais Fidès, qui a ses desseins, le repousse avec froideur, et d'un ton sévère et solennel : *Arrière, prophète et fils de Dieu!.....*

Tu n'es plus dans ce temple
Où, debout, tu m'osais braver!
Et maintenant que le ciel nous contemple
A genoux!.....

Au geste impérieux qui accompagne ces paroles, au regard inflexible qui en traduit l'arrêt, et demande réparation de l'offense faite à la mère et à la chrétienne, le roi-prophète, confus et troublé, saisi de crainte et de remords, tombe aux pieds de Fidès et sollicite humblement son pardon. Un très-beau récitatif répond à ce début grandiose. Il est suivi d'un duo extrêmement dramatique, dont la première partie contient l'accusation et la défense de Jean de Leyde. L'accusation, c'est le courroux maternel qui la formule avec une énergie, une impétuosité, une violence d'indignation qui abat et terrifie; la défense, c'est le coupable qui la présente lui-même avec une douceur, une humilité, une candeur d'âme, qui font contraste et peignent un sincère repentir. Je voudrais pouvoir signaler ici tous les endroits remarquables de cette première partie, je voudrais surtout pouvoir transcrire les beaux vers de Scribe, car le poëte, dans cette scène, s'est élevé à une grande hauteur; mais l'espace me manque, et je dois me borner à deux citations. Je ferai remarquer d'abord cette phrase pleine de sentiment et de tendresse, où Roger sait encore nous arracher des larmes :

Ma mère, hélas ! me maudit, me déteste
Quand je voudrais la presser dans mes bras !

Ensuite le passage où Jean de Leyde explique à sa mère la cause de ses erreurs, s'anime peu à peu à mesure qu'il se rappelle les circonstances fatales qui l'ont poussé au crime, ce que la musique rend éloquemment par la gradation de ses accents et surtout par un dessin d'accompagnement en triolets, qui répand l'agitation dans l'orchestre et peint avec une grande force d'expression le trouble d'une âme au désespoir.

Je ne voulais d'abord en ma juste fureur
Que venger le trépas de Berthe et son honneur.
Et puis le sang versé nous rend impitoyable!
Ces maîtres orgueilleux, ces tyrans insensés,
J'ai voulu les punir !

Tu les as surpassés ! répond Fidès, qui détourne de lui ses regards avec horreur. Si la clémence est un des attributs de la divinité, comment ferait-elle défaut au cœur d'une mère ? Il arrive un moment où Fidès, attendrie par les supplications de son fils, paraît se laisser fléchir. Néanmoins pour qu'elle rende toute sa tendresse à l'enfant égaré, il faut que le sectaire impie renonce à ses erreurs. Un dialogue incisif où perce tout le talent de Scribe s'établit alors entre Fidès et Jean de Leyde. *Si tu veux encore être digne de moi*, s'écrie la mère du prophète, *renonce à ton pouvoir, à ceux qui t'ont fait roi. — Déserter mes soldats!.... — C'est Dieu qui te réclame. — Par eux je fus vainqueur. — Par eux tu fus infâme. — Ils diront que j'ai fui..... — Vers le ciel, — vers l'honneur !* — Cette espèce de duel moral où luttent des deux parts les plus nobles sentiments, est devenu, sous la plume du compositeur, l'un des plus attrayants épisodes de la partition du *Prophète*. C'est un *andante en mi majeur à trois quatre* (voy. p. 704) qui s'encadre dans les deux mouvements vifs du duo, et par ses teintes diaphanes, mystérieuses et éclatantes, rappelle ces belles peintures bibliques où l'on voit un ange gardien rayonnant de lumière, assister un pêcheur aux vêtements sombres qu'il cherche à convertir. L'éclat doux et voilé qui distingue ce morceau ne provient pas seulement du changement de mode et du passage subit du ton de *la bémol mineur* au ton de *mi majeur*; il provient aussi de l'habile distribution des nuances du *piano* et du *forte*, ainsi que du coloris particulier de l'instrumentation et du caractère propre de la mélodie. Pendant que Jean et sa mère échangent rapidement à voix basse les traits vifs et coupés du dialogue, l'orchestre fait entendre dans le grave un chant empreint d'une onction solennelle et d'une douceur persuasive, sur lequel plane, comme un appel des voix célestes, une note qui demeure constamment la même et qui sonne en manière de pédale aiguë sur la dominante du ton. A mesure que l'intérêt s'accroît, que les exhortations de Fidès deviennent de plus en plus pressantes et que Jean hésite davantage, cette note passe des trompettes, qui l'ont répétée les premières, à d'autres instruments, qui la reproduisent avec une égale ténacité. A la reprise du *tempo primo*, elle est dédoublée par les violons, qui en composent un dessin rhythmique en rapport avec l'agitation croissante des personnages, et, jusqu'à ce que Fidès ait triomphé des hésitations et des scrupules de Jean, cette même note continue de tinter avec force et de se répercuter obstinément, image d'une volonté persistante et affermie par une inébranlable conviction, goutte d'eau céleste qui tombe sur le roc de l'impiété et parvient à y creuser le lit de la foi !

Cédant à l'irrésistible pouvoir de l'éloquence maternelle et renonçant à son éphémère royauté, le prophète ôte lentement sa couronne; puis, fléchissant de nouveau le genou devant celle qui l'a converti, il reçoit une bénédiction qui appelle sur sa tête le pardon du ciel. C'est ainsi qu'il se trouve réconcilié avec Dieu, suivant la prévision que lui en avait apportée son rêve, quand de l'abîme immense s'était fait entendre la voix mystérieuse qui répétait : *Clémence !* Le duo se termine d'une manière chaleureuse et brillante en célébrant la joie de la réconciliation. Tout-à-coup Berthe paraît. Elle tient à la main une torche allumée. Quelque idée sinistre la préoccupe. Instruite par son aïeul, gardien du palais de Münster, que des amas de fer et de salpêtre gisent dans les caveaux du palais, elle a formé le projet d'y mettre le feu et de faire sauter l'édifice pour ensevelir sous un monceau de ruines le prophète et toute sa cour. Fidès l'aperçoit et la détourne de ce dessein. Berthe n'a-t-elle pas retrouvé ceux qu'elle aime? Ne presse-t-elle pas maintenant contre son cœur Jean de Leyde qu'elle vient de reconnaître en poussant un cri de joie et de surprise, et qu'elle avait si longtemps pleuré? Le bonheur doit la rendre indulgente. Il est plus facile de pardonner quand on est heureux. Puisque le prophète n'a point fait périr son amant, pourquoi nourrirait-elle une pensée de haine contre le prophète? Ce n'est plus le moment de proférer de sinistres imprécations, mais bien celui de faire entendre de douces protestations d'amour. *Va, ne maudis personne*, lui dit Fidès pour lui donner l'exemple de l'indulgence; *j'ai retrouvé mon fils, la haine m'abandonne.* La jeune fille, un peu étonnée du changement qui s'est opéré dans les sentiments de Fidès, finit pourtant par se laisser convaincre; mais à tout instant Jean de Leyde tremble d'être reconnu par elle. Dans une pastorale pleine de grâce et de fraîcheur, dont le style louré est une heureuse allusion à l'idylle du premier acte (ce chœur villageois qui peignait si bien l'état d'innocence populaire et de calme politique), dans cette pastorale, disons-nous, la bonne Fidès et les deux amants conviennent de fuir ensemble et d'aller chercher au loin une modeste et paisible retraite. Les jolis vers de Scribe : *Qu'un humble asile, loin de la ville, comble nos vœux*, rappellent, par la grâce et la naïveté, les vers de Béranger :

Cherchons, loin du bruit de la ville,
Pour le bonheur un sûr asile.
Viens aux champs couler d'heureux jours;
Les champs ont aussi leurs amours !

A ce souvenir des joies champêtres qui traverse comme une brise parfumée l'atmosphère brûlante du drame, succèdent des accents que la muse tragique rend de plus en plus sombres et douloureux. La fatalité va retenir dans ces lieux maudits les trois êtres que le bonheur semblait devoir en arracher. Un officier survient et annonce précipitamment à Jean de Leyde que des traîtres ont laissé l'ennemi s'introduire dans son palais. Viens les punir, *Prophète*, dit-il en se retirant. A ce nom de *Prophète*, Berthe, instruite de la vérité, pousse un cri d'épouvante et répète avec horreur : *Prophète! prophète!* Ne pouvant supporter l'idée que celui dont elle exècre les crimes et abhorre l'impiété est ce Jean de Leyde qui avait obtenu toute sa tendresse et que son cœur ne lui permet plus de haïr, elle tire de son sein un poignard et s'en frappe mortellement. Jean, au comble du désespoir, tombe à genoux auprès du cadavre de sa fiancée. Mais tout-à-coup il se relève, ordonne à ses soldats de veiller sur sa mère, reprend sa couronne et dit avec résolution : *Et maintenant vous qui m'avez perdu, tous vous serez punis* ! Puis il s'élance hors du caveau et disparaît. Tout ce qui précède est l'argument d'un trio très-habilement développé et d'où se détache comme une fleur printannière la jolie pastorale dont nous avons entretenu le lecteur.

Un changement à vue transporte la scène dans la grande salle du palais de Münster. Le spectacle qui s'y déploie imite la splendeur des fêtes de l'antiquité. Sous des torrents de lumière, mille objets y attirent le regard : vases somptueux, fleurs éclatantes, courtisanes enchanteresses. Ici l'or, là les parfums, et pour compléter cette luxueuse mise en scène, une table surchargée de mets rares et savoureux et de vins qui coulent à flots dans des coupes de vermeil toujours avides et toujours remplies. Le prophète, entouré de pages, de jeunes filles, de valets et de courtisans, est assis à ce banquet, mais il est pâle et triste. Berthe est morte, et les joies de la terre ne sont plus rien pour lui. Pendant que le chœur célèbre ses louanges et crie gloire au prophète, pendant que des femmes étincelantes de parure et de beauté exécutent sous ses yeux des danses animées et voluptueuses, pendant qu'une musique vive et impétueuse nourrit de ses accords l'eni-

vrante et folle bacchanale, Jean de Leyde est uniquement occupé des ordres à donner pour assurer la vengeance qu'il médite et pour amener la catastrophe qui doit punir tous les coupables. Après avoir serré une dernière fois la main à ses officiers, qui, sur son invitation, se retirent, il se lève, saisit une coupe et entonne avec une expression étrange les couplets bachiques :

Versez, que tout respire
L'ivresse et le délire.

On dirait qu'il chante la vie, mais il chante la mort Cet hymne n'est point l'hymne des plaisirs, mais le cantique de l'expiation. A travers ces accents, empreints d'une fausse ivresse, vibre l'accent plaintif d'une sincère douleur ; douleur que tempère néanmoins l'espoir des joies et des récompenses promises aux martyrs. L'invocation, payenne à la surface, est toute chrétienne au fond. Ici encore la musique du maestro, éminemment vraie, originale, dramatique et puissante, rend bien le double caractère qui devait être le cachet distinctif de cette composition, c'est-à-dire qu'elle laisse bien entrevoir l'arrière-pensée dont l'âme du héros est saisie dans l'attente de la fatale catastrophe. La mélodie des couplets a beaucoup de distinction. L'instrumentation est pleine de vigueur et d'éclat. On y remarque surtout des combinaisons de sonorité tout-à-fait piquantes, notamment dans la ritournelle où l'amalgame aussi ingénieux qu'habilement réalisé des trompettes à cylindre, des flûtes et des harpes, produit toujours une vive sensation sur les auditeurs. (Voy. p. 208.)

Cependant Mathisen, Jonas et Zacharie pénètrent dans la salle du festin. Ils viennent livrer la victime aux officiers de l'armée impériale qui entrent après eux, et parmi lesquels on remarque Oberthal. Jean de Leyde fait aussitôt fermer les portes d'airain, et Jonas, qui s'était écrié en le désignant : *Il est en mon pouvoir*, reçoit de lui cette réponse : *Vous êtes tous au mien !* Alors un bruit souterrain se fait entendre, la fumée de l'incendie traverse le plancher, l'effroi gagne les assistants, chacun veut fuir, mais les grilles soigneusement fermées opposent une barrière infranchissable aux efforts désespérés de la foule. Furieux, les anabaptistes tirent leurs poignards et en menacent Jean de Leyde. Mais celui-ci les brave en souriant, et pendant que le palais s'embrase et que les flammes jaillissent de toutes parts, profère ces paroles : *Dieu dicta votre arrêt, et moi je l'exécute. Tous coupables et tous punis !* A ce moment une terrible explosion se fait entendre, des pans de murs s'écroulent. Les anabaptistes périssent sous les décombres. Mais tout-à-coup, du milieu des ruines, les cheveux épars et le corps sanglant, on voit apparaître la malheureuse Fidès. Elle se traîne jusqu'à son fils, tombe défaillante dans ses bras, et tous deux, levant leurs regards vers le ciel, s'écrient avec la joie et l'enthousiasme des martyrs sur la mélodie même des couplets bachiques, qui trouve ici sa véritable application : *Ah ! viens, divine flamme, ah ! viens porter notre âme au ciel !*

Ainsi finit le drame, la toile tombe, et les amis de l'art n'ont plus qu'à se recueillir et à résumer leurs impressions pour comprendre la haute portée et la valeur significative d'un tel ouvrage. Ce qui caractérise principalement cette vaste production, c'est l'éclat, la précision, la grandeur et l'originalité des idées; c'est encore la fermeté du style, la vigueur du coloris, la richesse des moyens d'expression et surtout la force et la vérité de l'accent dramatique. Le rhythme et la mélodie, l'harmonie et l'instrumentation, tout concourt, sous la plume de Meyerbeer, à produire ce dernier résultat. Réglant sa brillante imagination d'après les lois d'une poétique sévère, l'auteur du *Prophète* s'astreint à une peinture exacte des caractères et des situations, et tout en charmant l'oreille, sait parler à l'esprit et au cœur. Ce qu'il veut, c'est que la musique du drame soit toute dans le drame, et que l'inspiration du compositeur tombe dans le moule que lui a préparé le poëte sans se répandre maladroitement au dehors. Ce qu'il veut, en un mot, c'est qu'on reste fidèle au caractère et qu'on remplisse toutes les conditions du genre que l'on traite. La vérité de l'expression dramatique, tel est, je le répète, le but que s'est constamment proposé Meyerbeer, digne en cela comme en toutes choses, de rivaliser avec Gluck, son illustre prédécesseur, dont le sceptre immortel a passé dans ses mains.

GEORGES KASTNER.

THÉATRE DE L'OPÉRA.

Reprise des *Huguenots*.

Début de Mme Laborde.

Si les *Huguenots* ne nous ont pas été rendus plus vite, c'est que le *Prophète* ne l'a pas permis. Si nous n'avons pu voir encore Mme Viardot dans le rôle de Valentine, l'un de ses triomphes à Berlin et à Londres, c'est que la foule ne se lassait pas de l'admirer dans le rôle de Fidès. N'est-il pas beau de se nuire ainsi soi-même, et de s'opposer par ses succès nouveaux à la reprise de ses succès d'une date moins récente?

Le proverbe dit : Tout vient à point qui sait attendre. C'est ainsi que nous sont venus les *Huguenots*, cet immortel chef-d'œuvre, dans lequel l'art musical s'élève à la plus haute expression de l'histoire, indépendamment de celle du fanatisme et de l'amour. Qui pourrait citer un livre, un poëme, une tragédie, un tableau, où toute une époque s'agite, où toute une nuit sanglante revive et s'explique avec autant de vérité, d'énergie, de frémissements et de terreurs que dans ce canevas de Scribe, revêtu de chair et d'os par Meyerbeer? Qui connaît la St-Barthélemy, s'il ne l'a vue se préparer, s'accomplir, sous toutes ses faces possibles, dans ce quatrième et cinquième acte, qui en sont la réalisation la plus positive obtenue par le procédé de l'art qui passe pour le plus vague dans ses résultats?

Mais que parlons-nous de l'ouvrage? Est-ce qu'il en reste quelque chose à dire? Parlons des artistes qui s'y montraient pour la première fois, de Roger d'abord, qui se posait comme Raoul, troisième du nom, après Nourrit et Duprez. Roger, nous l'en félicitons, a ramassé les traditions sévères et religieuses du premier ; il a repris ces couleurs sombres de costume, ces allures vraiment huguenotes, qui conviennent à un disciple de Coligny. Il a chanté, comme il a joué, avec infiniment de talent et d'art, trop d'art peut-être, et il aura raison, maintenant que ses preuves sont faites, de s'abandonner davantage à lui-même, de laisser entrevoir dans ses poses et dans ses gestes moins de préoccupation et de calcul. C'est ce qu'il a fait déjà dans la *Favorite*, et il n'a eu qu'à s'en applaudir, comme les autres l'en ont applaudi.

Mme Laborde, qui débutait dans le rôle de Marguerite, était naguère une des brillantes élèves de notre Conservatoire, contemporaine et rivale de Mme Castellan. Au sortir de l'école, elle porta ses pas au Théâtre-Italien sous le nom de Mlle Villiomi ; elle essaya même de l'opéra-comique, et puis elle épousa le jeune ténor Laborde, que le théâtre de la Renaissance produisit dans un opéra de Monpou, la *Chaste Suzanne*. Le couple chanteur se signala sur plusieurs grandes scènes de France et de l'étranger : Bruxelles le garda longtemps. Aujourd'hui Mme Laborde apporte à l'Opéra une expérience acquise. Sa voix est assez timbrée, assez sonore dans les notes hautes. Elle vocalise facilement, hardiment, et avec ce brio qui enlève le public. Ce dont elle devra se corriger, c'est d'une sorte de dureté dans la manière d'attaquer la note. Elle a dit aussi trop lentement : *Ah! ah! si j'étais coquette!...* Le sens de la phrase poétique et musicale exige plus de vivacité. Tout cela n'empêche pas que Mme Laborde n'ait réussi avec éclat le premier et le second jour (car les *Huguenots* ont été donnés lundi et mercredi). On l'a chaleureusement applaudie, et on lui a redemandé son air : *Raison sévère*, etc. C'est une bonne acquisition pour l'Opéra que cette cantatrice, qui a des droits à l'héritage de Mme Damoreau et de Mme Dorus-Gras.

En conscience, nous ne saurions dire à Mme Jullienne qu'elle ne

nous a pas laissé regretter Mme Viardot. Cependant le rôle de Valentine est celui dans lequel la vigueur extraordinaire de sa voix se déploie le mieux, surtout dans le duo du troisième acte avec Marcel, par la tenue prolongée de l'*ut* aigu et par la gamme qu'elle descend ensuite sans reprendre sa respiration.

Levasseur est toujours excellent dans le rôle de Marcel, et ce qu'il faut bien dire, malgré quelques critiques chagrins, c'est que sa voix n'y a rien perdu de sa pureté ni de son mordant.

Mme Hébert-Massy chante le rôle du page Urbain; Portheaut, celui de Nevers; Bremont, celui de St-Bris; et Gueymard donne aux fameux couplets du Rataplan tout le relief qui leur est nécessaire. Les chœurs le secondent parfaitement. Les études soutenues dont cette reprise a été précédée, leur ont beaucoup profité. Jamais, dans l'origine même, les morceaux d'ensemble n'ont été rendus avec plus d'exactitude et de fermeté. Seulement, dans quelques endroits, les nuances manquent : la force est trop continue et trop égale.

Diverses parties de la mise en scène ont subi des changements A quoi bon? Pour notre part, nous n'aimons pas dans les chefs-d'œuvre consacrés, ces petites mutations qui tirent l'œil, dépaysent et désorientent sans aucune chance d'ajouter au succès. Nous aimons encore moins les suppressions qui frappent sur des choses connues, inattendues. Ainsi, par exemple, pourquoi avoir ôté le bal qui ouvrait le cinquième acte et qui formait un contraste si heureux avec la conclusion du quatrième et les terribles scènes qui viennent après? Pourquoi n'avoir pas laissé ou rétabli la scène du martyre, comme elle était autrefois? Pourquoi les meurtriers ne portent-ils plus de torches? Il nous semble encore voir, à la première représentation du chef-d'œuvre, les trois belles têtes de Nourrit, Mlle Falcon, Levasseur, illuminées de ces reflets lugubres, en marchant au-devant des bourreaux! Rien n'était plus sublime et plus saisissant que ce spectacle En fait de mise en scène, voilà des détails qu'il ne faudrait jamais omettre ni changer.

R.

SOCIÉTÉ DES CONCERTS.

(SEPTIÈME SÉANCE.)

UNION MUSICALE.

(SIXIÈME CONCERT.)

Une visite dans les galeries du musée, distribuée en plusieurs stations, donne assez bien l'idée d'une saison de la Société des concerts. D'excellentes pages des diverses écoles sont là rassemblées devant vous, faisant contraster les caractères distincts de leurs styles, remarquables à des titres si différents. Ce que les reflets lumineux d'un jour clair et brillant sont pour les toiles du Louvre, l'exécution pure, colorée, pleine de chaleur et de vie, qu'on admire rue Bergère, l'est aussi pour les compositions des maîtres. De part et d'autre les chefs-d'œuvre ressortent avec tous leurs avantages, et leur rapprochement ouvre au jugement de l'amateur le champ productif de la comparaison et des appréciations relatives. C'est un véritable cours d'histoire de l'art pratique. Quel livre de critique pourrait valoir par exemple l'enseignement contenu dans un programme tel que celui du 7 avril, où la Société des concerts réunissait la symphonie *pastorale* et l'andante de la symphonie en *fa* de Beethoven, un *Benedictus* de Haydn, le psaume de Marcello *Immensi cieli narrano*, et l'ouverture, vraiment fantastique, de la *Grotte de Fingal* de Mendelssohn?

Si nous n'avons pas mentionné le chœur d'hommes avec solo, de Weber, que le public a pourtant redemandé, ce n'est pas qu'il n'y ait dans ce morceau de magnifiques choses, c'est seulement parce qu'il n'est pas authentique, parce que la Société des concerts l'exécute, non comme Weber l'a écrit et consacré dans le premier acte de son *Euryanthe*, mais comme M. Castil-Blaze, l'ingénieux arrangeur, l'a disposé pour la scène française. Déjà, à deux reprises, et toujours à propos de ce malheureux opéra dont on s'obstine à faire entendre la version altérée, nous avons dit et répété qu'il n'est pas de la dignité d'une institution sérieuse, haut placée, consciencieusement classique, d'attenter à l'intégrité des maîtres, d'y introduire des changements, d'en dénaturer l'esprit, ou du moins de prêter à ces modifications blâmables le patronage de sa belle exécution.

Pour les besoins de son pastiche, M. Castil-Blaze appliqua la musique de Weber à des situations scéniques qui n'ont rien de commun avec le drame original dont le musicien s'est inspiré. On comprend que cela seul doit en troubler profondément le caractère primitif. Dans la pièce allemande, le comte Adolar, amant passionné, plein de foi en la constance de sa dame, défie l'audacieux et perfide Lysiart d'émouvoir le cœur noble et pur de la belle Euryanthe; le roi Louis et ses chevaliers, effrayés des suites d'une telle gageure, cherchent à réconcilier les deux rivaux. Dans le drame français, au contraire, de quoi s'agit-il? D'une conspiration révolutionnaire, d'une scène de conjurés décidés à immoler un tyran. *Affranchissons notre patrie, c'est l'instant de la vengeance*, voilà le fond de la situation. Quel rapport y a-t-il entre deux données si différentes? Et comment, sans parler des modifications matérielles opérées par l'arrangeur, n'en résulterait-il pas une entière altération de la physionomie musicale? Nous cherchons vainement l'explication de la préférence donnée par la Société au *pasticcio*. Le seul prétexte plausible qui pourrait être invoqué, ce serait l'absence d'une traduction fidèle de l'opéra allemand, si depuis longtemps il n'en existait une aussi exacte que possible. Dès-lors nous laissons à de plus habiles le soin de rechercher la cause d'une prédilection que les observations de la critique n'ont pu vaincre. M. Gueymard a fait justement applaudir dans le solo les notes élevées de sa voix de ténor, qui sortent vibrantes et sonores toutes les fois qu'il faut émettre l'intonation avec force. Le reste du programme a été rendu avec cet ensemble et cette excellence d'exécution que la bonne direction de M. Girard ne peut que maintenir et pousser encore au progrès.

L'*Union musicale*, elle aussi, a marché d'un pas ferme vers ce but aimé des vrais artistes. Elle a clos la série de ses concerts par une matinée qui lui a valu de grands applaudissements. La symphonie en *ré majeur*, de Mozart, et la scène des enfers d'*Orphée*, quoique bien reçus, n'ont pas été les fragments les mieux accueillis. Toute la faveur s'est portée d'abord sur l'ouverture de *Naïm*, de M. Reber, conception large, sérieuse, riche de pensée et de coloris, douée surtout de cette animation communicative qui manque souvent aux œuvres du même auteur; puis sur le concerto de Mendelssohn, exécuté par Mme Pleyel avec cette brillante originalité qui imprime à son talent un cachet tout individuel. Dans un air des *Mystères d'Isis*, (autre pastiche d'après la *Flûte enchantée* de Mozart), Mlle Joséphine Hugot, élève distinguée de Mme Allart, a déployé les ressources d'une voix de mezzo-soprano pleine et grave, qui convient particulièrement au cantabile large et soutenu.

En résumé, l'*Union musicale* a bien rempli sa mission. La saison lui a fait honneur. Si dans les six concerts qu'elle a donnés, il y a eu des parties faibles, le bon l'a emporté sur le médiocre. L'*Union musicale* abdique la publicité; elle rentre dans le silence et le repos, elle nous quitte, mais ce n'est que pour un temps, et comme la bien-aimée de Guido, *en nous disant : Je reviendrai.*

MAURICE BOURGES.

AUDITIONS MUSICALES.

SOIRÉES DE M. ROSENHAIN.

M. Rosenhain est un pianiste aussi éminent que modeste. Disciple fervent des maîtres qui ont fait la gloire de l'école allemande, il perpétue dans ses compositions ces traditions trop méconnues de l'art pur et sévère, telles que nous les ont léguées Mozart, Haydn et Beethoven. Aussi est-ce pour moi un vrai plaisir de dire à mes lecteurs

quelques mots sur ces soirées qui réunissaient trois conditions bien rares aujourd'hui: des œuvres remarquables choisies avec un goût parfait, des artistes intelligents et pleins de foi dans leur art; enfin, un auditoire digne de ces œuvres et de leurs interprètes. Je ne puis entrer dans de longs détails sur l'exécution des morceaux qui formaient les trois programmes de M. Rosenhain. Je m'occuperai d'abord du *bénéficiaire* (ce mot qui, vu les encouragements donnés à l'art, n'est si souvent qu'une ironie); je dirai que, dans son troisième trio, l'auditoire a su apprécier toute la grâce, toute la finesse des ces réparties qu'échangent entre eux le piano, le violon et le violoncelle: c'est une conversation entre gens spirituels et du meilleur ton; c'est en un mot de la véritable musique de chambre, de la musique douce, aimable, ennemie de la violence et des périodes boursouflées, telle que peut l'aimer une intelligence délicate. M. Rosenhain s'était appuyé sur deux puissants auxiliaires, M. Demunck, digne émule de Servais, et M. Massart, lucide et profonde intelligence musicale, aussi habile virtuose que professeur consommé (les succès obtenus cette année par cet enfant extraordinaire, Henri Wieniawski, son élève, en sont la preuve). Je passe sous silence bien des morceaux et des meilleurs; je n'oublierai pas cependant les élégantes fantaisies si habilement exécutées par M. Rosenhain : le *scherzo* de Mendelssohn, la *Sérénade du pêcheur*, la *Lutte intérieure*, de M. Rosenhain, le nocturne de Chopin ; quel éloge plus grand ferai-je à M. Rosenhain que d'inscrire au hasard ces œuvres charmantes, ces noms si aimés et de les confondre dans une commune louange?

Comme il ne faut pas que la critique perde ses droits et qu'il n'y a rien à critiquer dans l'exécution de M. Rosenhain, je lui ferai remarquer que si une tenue trop hautaine au piano est à blâmer, une tenue trop timide et trop humble est également défectueuse. On peut lever la tête un peu plus haut lorsqu'on a autant de mérite que lui.

L'auditoire, qui a été si justement bienveillant à l'égard de M. Rosenhain, m'accuserait de négligence si je ne parlais pas du succès obtenu par Mlle Dobré avec la mélodie de Mendelssohn, *Douce brise* : aussi m'empresserai-je d'être ici l'interprète de la sympathie qu'il a témoignée à son talent si pur et si délicat. Dans ces mêmes soirées nous avons eu l'occasion d'applaudir MM. Joachim et Cossmann, qui nous apportent d'outre-Rhin deux talents remarquables par la pureté et le style. Et maintenant, bercé par le souvenir de tant d'œuvres charmantes, je forme le souhait que, l'année prochaine, M. Rosenhain aille des premiers frapper à la porte des aristocratiques salons de M. Erard, et que nous puissions plus souvent admirer son large et consciencieux talent.

L. KREUTZER.

Nous lisons dans l'*Impartial*, de Rouen, un excellent article de M. Michel Pallas, sur la messe en musique composée par Amédée Méreaux, et qui, ainsi que nous l'avions annoncé, a été exécutée le jour de Pâques dans la cathédrale de cette ville. Nous extrayons de cet article les passages suivants :

Si la maîtrise de Notre-Dame, telle qu'elle est organisée aujourd'hui, n'eût pas existé, M. Méreaux n'eût pas songé à composer une messe, la messe que nous avons entendue le jour de Pâques, et le répertoire de la musique religieuse moderne, si peu riche déjà en œuvres remarquables, en eût perdu une des meilleures qu'il pût enregistrer. Cette œuvre possède encore un titre de plus à notre estime: elle est née à Rouen de la plume d'un écrivain aime de tous ceux qui savent faire cas des talents rares et sérieux. Ce qui le prouve, c'est que toutes les personnes qui ont un nom dans les arts à Rouen, à quelque titre que ce soit, s'étaient donné rendez-vous à Notre-Dame, à l'heure où la messe devait être exécutée

La messe de M. Méreaux est écrite d'après le système qui permet au compositeur d'atteindre à l'effet dramatique, en interprétant l'esprit du texte. Il y a dans les transports de l'âme qui souffre et qui prie, qui s'adresse à son créateur pour le bénir ou pour invoquer son secours, un ordre d'idées que la parole ne peut pas aspirer à reproduire. La musique seule peut suppléer à cette insuffisance et répondre à l'exaltation intérieure du fidèle par les ressources infinies de son langage.

C'est donc au point de vue de l'interprétation plus ou moins exacte du texte que nous jugerons la messe de M. Méreaux. Si la traduction musicale des paroles sacrées nous a émus ; si nous avons suivi naturellement et sans effort les modulations, les mélodies des chœurs; si dans les accords savants de l'orgue, dans les plaintes comme dans les chants de triomphe, nous avons reconnu le cri de notre âme, c'est que le compositeur aura atteint son but et nous n'aurons à nous occuper que sommairement de la partie scientifique de son œuvre.

Le style de cette messe est serré, concis et ne peut appartenir qu'à un contre-pointiste distingué. Les compositeurs capables de manier ce style-là et de reproduire sans imitation les accents purs et châtiés des maîtres d'autrefois, se comptent dans le temps où nous vivons. M. Méreaux est du petit nombre de ceux qui ont fait de l'art musical une étude complète, et, s'il tient le premier rang parmi les professeurs, sans distinction de localité, il vient de prouver que, comme compositeur, il occupe également une place assez haute pour que peu soient tentés de la lui disputer.

L'exécution de l'œuvre de M. Méreaux a dépassé les espérances de l'auteur, qui, mieux qu'un autre, connaissait les difficultés à surmonter. Les élèves de M. Vervoitte, préparés avec cette patience sagace qu'il déploie dans son enseignement, ont répondu à ses efforts et prouvé une fois de plus la puissance de sa méthode.

BRUXELLES.

SOIRÉES DU CERCLE ARTISTIQUE ET LITTÉRAIRE.

Samedi dernier, M. Fétis, dans une improvisation d'une heure et demie, a captivé l'attention d'un auditoire intelligent, au Cercle artistique. L'élite des artistes et bon nombre de savants et de littérateurs assistaient à cette intéressante soirée, dont le programme était l'histoire de la musique aux premiers âges du monde.

Se plaçant au point de vue le plus philosophique et le plus élevé, le célèbre professeur a exposé les idées de l'antiquité concernant une harmonie universelle et préétablie de laquelle la musique des hommes ne serait qu'une émanation ; il a suivi ce système dans ses diverses transformations chez les peuples de l'Inde, les Chaldéens, les Hébreux et chez les Grecs, qui l'avaient reçu de l'Orient par Pythagore. Puis M. Fétis a réfuté cette théorie, qui a trouvé des partisans chez quelques savants des temps modernes, et a solidement établi que l'art de la musique est tout entier dans l'homme, et que la conformation de celui-ci est l'unique cause de la variété des formes de cet art.

Conduit alors à l'examen de l'organisation physiologique des races primitives de l'espèce humaine, M. Fétis, d'accord avec les théories des ethnographes les plus savants, et les généralisant par des vues nouvelles et lumineuses, a divisé ces races en trois types primordiaux, qui sont la race blanche ou caucasienne, la race jaune ou mongolique, et la race noire. Il a démontré par les faits de l'histoire que la première seule, douée de sensibilité et d'une faculté de conception illimitée, est dans les conditions du progrès incessant, tandis que la seconde, limitée dans ses facultés, n'est susceptible de perfectionnement que jusqu'à un certain degré qu'elle atteint assez rapidement, mais qu'elle ne peut dépasser, et que la troisième, très-inférieure aux deux autres, reste dans une éternelle enfance et n'a point d'arts, point d'histoire, point de souvenirs, point d'avenir.

Dans la première seulement, M. Fétis trouve les conditions nécessaires pour une complète conception de l'art sous toutes ses transformations possibles. Suivant pas à pas cette race primitive depuis sa descente des hauteurs de l'Himalaya dans les plaines de la Perse et de l'Inde, il la voit s'avancer progressivement et peupler la Scythie, la Syrie, la Phénicie, l'Arabie, la Palestine, la Mésopotamie, où elle fonde les immenses empires des Assyriens et des Babyloniens ; pénétrer en Egypte par l'isthme de Suez et y jeter les bases de cette grande puissance qui, plus tard, étendit sa domination sur tout l'Orient; enfin, s'étendre jusqu'au pied du Caucase dans l'Arménie; puis jeter des colonies dans l'Asie mineure, pénétrer dans la Grèce par la Thrace, sous le nom de *Pélages*, tandis que d'autres rameaux, s'avançant en Europe, passaient les Alpes et allaient peupler l'Étrurie, le *Latium*, l'Apulie et la Campanie, et que d'autres s'établissaient dans la Gaule sous le nom de *Celtes*.

Appelant à son aide les ressources de la linguistique et des constructions primitives et colossales connues sous le nom de *Cyclopéennes*, pour démontrer l'identité d'origine de ces peuples, M. Fétis trouve des preuves plus frappantes encore de cette identité dans la similitude des systèmes de musique.

Ici le savant professeur fait cette observation profonde, que les petits intervalles des sons de ces systèmes étaient des accents nécessaires pour les penchants sensuels et voluptueux des populations orientales. De là vient que dans l'Inde, dans la Perse, dans la Syrie, chez les Arabes, dans l'Asie mineure et dans la Grèce, aux temps les plus anciens, ces intervalles sont des quarts et des tiers de ton.

Des documents authentiques venant de l'Inde et de la Perse, et dont l'antiquité remonte à 1500 ans avant l'ère chrétienne, cités par M. Fétis, prouvent ses assertions à ce sujet. Quant à la musique des Arabes, elle existe encore

telle qu'elle était aux temps les plus anciens. Enfin, les mélodies enharmoniques d'Olympe, qui vivait deux cents ans avant la guerre de Troye, et qui sont citées par Aristote comme étant encore connues de son temps, ne sont pas autre chose que cette musique par quarts et par tiers de ton.

A mesure que l'éducation morale des Grecs se perfectionne, ils abandonnent leurs anciennes traditions de musique orientale, et passant par le genre chromatique, moins efféminé que l'enharmonique, ils parviennent par degrés à la beauté simple et tranquille du genre diatonique, précisément à l'époque où le principe humanitaire, c'est-à-dire le respect des hommes et des lois, devient chez eux la base de leur organisation sociale.

Au temps de Pythagore (500 ans avant J.-C.), cette musique nouvelle est définitivement constituée, car cet illustre philosophe soumet ses intervalles aux expériences physiques et au calcul.

Chemin faisant, M. Fétis éclaircit différents points d'histoire relatifs aux instruments de musique par les découvertes récentes faites dans les monuments de l'Égypte et dans les ruines de Ninive et de Persépolis, et prouve que ces instruments, qui appartiennent à la plus haute antiquité, sont les mêmes qui, plus tard, ont été transportés dans la Grèce.

Il nous serait impossible de suivre le célèbre professeur dans les développements de ce vaste tableau; encore moins pouvons-nous donner une idée de la prodigieuse érudition dont il a fait preuve, non-seulement comme musicien, mais comme ethnologue, comme géographe, comme historien, comme linguiste et comme archéologue; mais, sans parler de nos propres impressions, il nous est permis de constater le succès obtenu par cette belle et lucide improvisation, par les chaleureux applaudissements qui lui ont été prodigués. Entouré par un grand nombre de personnes à la descente de l'estrade, M. Fétis a reçu leurs félicitations remplies d'expressions admiratives. Suivant sa promesse, la séance du samedi 15 avril sera consacrée à l'examen de la transformation de l'art depuis le commencement de l'ère chrétienne.

NOUVELLES.

*** Aujourd'hui dimanche, par extraordinaire, à l'Opéra, la *Favorite*, pour le début de Mlle de la Morlière — Demain lundi, troisième représentation de la reprise des *Huguenots*.

*** La représentation au bénéfice de Barroilhet est fixée au samedi 20 avril.

*** L'Alboni, en quittant Marseille, s'est rendue à Montpellier, et de Montpellier à Toulouse. Elle a donné dans ces deux villes de brillantes représentations.

*** Décidément la santé de Mme Ugalde exige un repos absolu et un séjour de plusieurs mois dans un climat plus favorable que celui de Paris. La célèbre cantatrice doit partir demain pour Nice, et Mlle Lefèvre, qui lui a succédé si heureusement dans le rôle de Nerilha de la *Fée aux Roses*, sera chargée de celui qu'elle devait remplir dans le nouvel opéra d'Ambroise Thomas : le *Songe d'une nuit d'été*. Ce dernier ouvrage a été répété généralement mardi soir, et c'est à la suite de la répétition, pendant laquelle les forces de Mme Ugalde avaient trahi son zèle, qu'un parti décisif a été pris par la direction et les auteurs, d'accord avec la Faculté.

*** On annonce comme prochaine une seconde exécution du *Sélam*, de Théophile Gauthier et Ernest Reyer.

*** M. le général Cavaignac a donné mardi dernier une soirée musicale où se sont fait entendre Alard, Batta et d'autres artistes éminents.

*** Il est certain aujourd'hui que le gros lot de la loterie des artistes consistant en un service d'argenterie de 70,000 fr. a été gagné par M. Marel, curé à Lisle sur la Sorgue, près de Vaucluse. On donne aussi comme positif que l'intention du digne pasteur est d'employer la valeur de son lot en œuvres charitables au profit de ses paroissiens.

*** Les deux comités réunis de l'association des artistes musiciens et de celle des artistes peintres ont arrêté, dans la séance de jeudi dernier, que des listes générales de tous les numéros gagnants de leur grande loterie seraient envoyées dans tous les chefs-lieux de cantons par l'entremise de M. le ministre de l'intérieur.

*** Mme Pleyel nous quitte dans deux jours. Elle n'est restée à Paris que bien peu de temps; mais ce temps, elle l'a consacré tout entier à des œuvres de générosité, de dévouement, d'abnégation personnelle, sans en réserver la plus petite fraction pour elle-même. La grande et célèbre artiste a prodigué son admirable talent au bénéfice de tous ceux qui ont réclamé son assistance, et le nombre en a été infini. Elle a joué le matin, le soir; elle a couru d'un concert à un autre, comme ceux qui ont leur fortune à faire, et elle ne voulait faire que de belles et bonnes actions. Si le progrès naturel et incessant de la renommée, si l'accroissement de l'enthousiasme pour la virtuose et de la gratitude pour la femme peuvent être admis à titre de compensation, Mme Pleyel doit être satisfaite. Maintenant elle va se rendre à Metz, à Nancy et à Strasbourg, où l'appellent les invitations des sociétés philharmoniques. Plus tard, elle se propose de faire un voyage en Allemagne; elle s'arrêtera notamment à Berlin et à Vienne, ces deux villes musicales si capables de l'apprécier, si dignes de l'applaudir, et qui ne s'en feront pas faute assurément.

*** Le lendemain du brillant concert donné par elle dans les salons d'Erard, et dont nous parlerons avec plus de détails, Mlle Ida Bertrand est partie pour Londres, où elle va chanter au théâtre de Sa Majesté. Elle y retrouvera Mme Sontag, et continuera d'être applaudie avec elle et sans elle, comme elle l'a été à Paris.

*** Le troisième concert de la société de bienfaisance dirigée par M. Edouard Rodrigues a été fort brillant. L'excellent choix des morceaux et le talent des solistes se sont fait remarquer. On a justement applaudi Mlles Felix Miolan, Seguin, Lemaire, Mme Ernest Gouin (née Rodrigues), Mme Patou, née Pacini), MM. Barbot, Bussine et Schneider; mais le succès d'enthousiasme a été pour Mlle Douvry, qui a chanté d'une manière tout-à-fait supérieure le délicieux morceau d'*Oberon*, avec chœurs. Mlle Douvry n'est encore qu'élève du Conservatoire; nos théâtres se la disputeront bientôt.

*** Une de nos plus charmantes pianistes vient de nous être enlevée par nos voisins d'outre-Manche : Mlle Delphine Barraud a épousé un architecte anglais de la plus grande distinction, M. Henri Bonar.

*** Le quatrième concert de la Société philharmonique est remis au mardi 23 mars. Nous en ferons connaître dimanche prochain le magnifique programme.

*** La jeune et célèbre pianiste, Mlle Joséphine Martin, donne son concert jeudi prochain 18 avril, chez Pleyel. Voici les noms des artistes qui s'y feront entendre : Portheaut, de l'Opéra; Mmes Iweins-d'Hennin, Cabel, de l'Opéra-Comique, Lefebure-Wely, Lamazou, Malézieux; MM. Aumont-Faucheux, Lebouc et la bénéficiaire.

*** Le grand concert religieux et militaire au bénéfice des pauvres d'Arcueil et des orphelins du choléra qui devait être donné le lundi 1er avril, aura définitivement lieu dans la salle Sainte-Cécile, le dimanche 21 avril, à deux heures. Mlle Rachel, MM. Barroilhet, Roger, Mme Dorus-Gras; MM. Goria, Lecieux, Offenbach, Mmes D. Montrose, Allart-Blin, et la musique du 27e régiment de ligne, prêteront leur concours à cette magnifique solennité musicale. M. le curé d'Arcueil, à qui l'on doit l'établissement des chapelles dans les forts militaires, a bien voulu s'unir aux beaux-arts pour cette œuvre de charité chrétienne. Prix du billet 3 fr., stalles 5 fr.

*** La société tutélaire et paternelle pour le placement des orphelins dans les colonies agricoles donnera une *grande fête musicale de bienfaisance* au Jardin-d'Hiver, demain lundi 15 avril, de 2 heures à 5 heures de l'après-midi. On y entendra Mme Pleyel, avant son départ de Paris, et l'ode-symphonie *le Désert*, de Félicien David, exécutée par 280 artistes, sous la direction de l'auteur. — PROGRAMME : Fragment de la deuxième symphonie en *mi*, de Félicien David. Hymne à l'harmonie, chœur sans accompagnement, de Félicien David, exécuté pour la première fois. Morceau de concert de Weber, exécuté par Mme Pleyel, avec grand orchestre. Les *Hirondelles* et le *Chant du soir*, de Félicien David. Andante et tarentelle, exécutés par Mme Pleyel. Le *Désert*, ode-symphonie en trois parties, de Félicien David. — Les billets se délivrent chez Mesdames les patronesses, à la mairie du premier arrondissement, au Jardin-d'Hiver et au Ménestrel, 1 bis, rue Vivienne.

*** M. Troupenas, éditeur de musique, est mort jeudi dernier à la suite d'une longue et douloureuse maladie, âgé de 51 ans. Il était né à Paris, où il avait fait de très bonnes études au lycée Bonaparte, surtout dans les mathématiques, et cette science l'avait conduit à celle de la musique, pour laquelle il n'eut jamais de maître. Il était le fondateur de l'une des maisons les plus considérables de France, éditeur habituel des œuvres de Rossini et Auber, dont il fut aussi l'ami. Depuis dix années environ, et surtout depuis son association avec M. Masset, il ne dirigeait plus activement les affaires, quoiqu'il continuât de s'intéresser vivement au mouvement musical. Ses obsèques ont été célébrées dans l'église de Saint-Vincent-de-Paul, en présence d'une foule nombreuse d'artistes et d'amis. Un *Pie Jesu* de M. Panseron a été exécuté pendant la cérémonie.

*** Le défaut d'espace nous empêche de donner aujourd'hui le compte-rendu complet des concerts de la semaine.

Chronique départementale.

*** *Marseille*, 2 avril. — Le *Prophète* a repris le cours de ses représentations, interrompues par celles de l'Alboni. Le chef-d'œuvre continue de faire 4,000 fr. par soirée. — La troupe de l'année prochaine sera fort bien composée. De tous les artistes chantant le grand drame lyrique, Mathieu reste seul. Didot va en Italie; Martin, le baryton, à Bruxelles. Mlle Lavoye est engagée et réhabilitera certainement l'opéra-comique, abandonné depuis quelque temps à des artistes inférieurs.

*** *Angers*.—Voici le programme des fêtes du congrès musical qui va se tenir ici et pour lesquelles un grand nombre d'artistes de Paris ont été engagés.

Première journée, mercredi 17 avril 1850. — *Messe en si mineur*, de M. Niedermeyer, exécutée à grand orchestre, avec chœurs composés de 120 voix.

Deuxième journée, jeudi 18 avril. —Concert spirituel. Première partie : 1° la *Création du monde*, oratorio d'Haydn (1re partie); 2° *Ave Maria*, de Cherubini, chanté par M. Al. Dupond, avec accompagnement de cor anglais, par M. Triébert; 3° solo de clarinette, par M. Leroy; 4° duo du *Stabat*, de Rossini (*Quis est homo*), chanté par Mlles Dobré et Montigny; 5° *Benedictus* de la messe en *si mineur*, de Niedermeyer; 6° air du *Stabat*, de Rossini (*Pro peccatis*), chanté par M. Géraldy; 7° *Prière à la Vierge*, de Géraldy, chœur de soprani, avec solo chanté par Mlle Dobré; 8° ouverture d'*Oberon*, de Weber. — Deuxième partie : 1° *Andante* de la symphonie en *la*, de Beethoven; 2° air d'église (*Se i miei sospiri*), de Stradella (1667), chanté par M. Barbot; 3° *Ave verum*, de Mozart, chanté par Mlles Dobré et Montigny, MM. Alexis Dupond et Géraldy; 4° duo de hautbois et basson, par MM. Triébert et Jancourt; 5° air du *Stabat*, de Rossini (*Inflammatus*), solo avec chœur, chanté par Mlle Dobré; 6° intro-

duction de *Moïse*, de Rossini; les soli seront chantés par Mlles Dobré et Montigny, MM. Barbot et Géraldy; 7° Romance de *Joseph*, de Méhul, par M. Alexis Dupond; 8° Romance de *Marie Stuart*, de Niedermeyer, chantée par Mlle Montigny

Troisième journée, vendredi 19 avril. — Grand concert. Première partie : 1° Introduction et appel aux armes du *Prophète*, de Meyerbeer; 2° Cavatine du *Barbier de Séville*, de Rossini (*Largo al factotum della città*), chantée par M. Géraldy; 3° solo de cor, par M. Mengal; 4° air de *Guido et Ginevra*, d'Halévy, chanté par M. Barbot; 5° Septuor de Beethoven (fragment), exécuté par MM. Croisilles, Tolbecque, Tilmant jeune, Labro aîné, Leroy, Mengal et Jancourt; 6° air de *Charles VI*, d'Halévy, chanté par Mlle Montigny; 7° Mélodies chantées par M. Alexis Dupond. — Deuxième partie : 1° ouverture et introduction de *Guillaume Tell*, de Rossini; soli chantés par Mlles Dobré et Montigny, MM. Barbot et Géraldy; 2° duo des *Soirées musicales*, de Rossini (*Mira la bianca luna*), chanté par Mlle Montigny et M. Alexis Dupond; 3° solo de violon, par M. Léon Reynier; 4° air de *Fernand Cortez*, de Spontini, chanté par Mlle Dobré; 3° Quatuor de l'*Italo*, de Méhul, chanté par Mlles Dobré et Montigny, MM. Alexis Dupond et Géraldy; 6° duo de l'*Eclair*, d'Halévy, chanté par Mlle Dobré et M. Barbot; 7° mélodies, par M. Géraldy et par Mlle Dobré. — Pour ces deux concerts, l'orchestre sera conduit par M. C. Hetzel, directeur de l'exécution musicale du Congrès. — Il sera composé des artistes de Paris, remplissant les fonctions de solistes et de chefs d'attaque; de l'élite des artistes et des amateurs d'Angers; et d'un grand nombre d'artistes et d'amateurs de Nantes, Rennes, Laval, Le Mans, Tours, Poitiers, Saumur, Baugé, La Flèche, Châteaugontier, qui ont envoyé leurs adhésions au Congrès. Les chœurs seront formés d'au moins 120 voix.

Quatrième journée, samedi 20 avril. — Bal. L'orchestre sera conduit par M. Tolbecque.

Chronique étrangère.

*** *Londres*, 6 avril. — Au théâtre de Sa Majesté, le début de miss Catherine Hayes dans *Lucia di Lammermoor*, accompagnée de Sims Reeves dans le rôle d'Edgardo, a précédé la rentrée de Mme Sontag et de Lablache dans *Don Pasquale*. M. Lumley a donc compté une suite de belles soirées, dont Mlle Ferraris augmentait encore l'attrait. — Le théâtre de Covent-Garden a repris *Masaniello* (*la Muette*), d'Auber, pour les débuts de Tamberlik dans le rôle principal. Mme Castellan chantait celui d'Elvire, et Massol celui de Pietro. Le succès de Tamberlik a été décisif. C'est un ténor de force, se servant très-rarement de la voix de tête, et pourtant modérant le son avec un art parfait. Son style est simple et pur, exempt de toute exagération. Comme acteur, il a aussi un talent distingué, qu'il a montré dans quelques parties du rôle, notamment dans la scène de folie. — La prochaine réapparition de Vivier dans les concerts est annoncée et vivement désirée par les amateurs de son beau talent.

*** *Lisbonne*, 1er avril. — C'était un grand événement que la représentation du *Prophète*, qui a eu lieu hier sur le théâtre de San Carlos. Rien n'avait été négligé par le directeur Conraddini pour faire dignement les honneurs du chef-d'œuvre : costumes, décors, accessoires, tout était neuf. On avait même fait venir à grands frais de Paris un soleil électro-magnétique. La traduction italienne avait été faite en partie et revue entièrement sous la surveillance de l'infatigable maestro Schira, qui a déployé dans cette circonstance toute son expérience de compositeur. Enfin, après trois mois de répétitions assidues, le *Prophète* a paru et obtenu un succès complet, *trionfo completo*, suivant l'expression locale, en présence de toute la cour, ministres, ambassadeurs, membres du corps diplomatique. Le rôle de Jean de Leyde est chanté par Baldanza, ténor célèbre, qui s'était déjà signalé dans *Otello*; celui de Fidès, par Marietta Gresti; celui de Berthe, par la jeune et jolie Marietta Marinangeli; les trois anabaptistes ont pour représentants Benedetti et Rocco, basses-tailles, et Liverani, ténor. Jamais le public de cette ville n'avait éprouvé de sensation plus vive ni plus profonde. Après le duo de Fidès et de Berthe au quatrième acte, la salle entière éclatait d'enthousiasme. La signora Gresti possède une belle voix de soprano; mais celle de Marietta Marinangeli est ravissante, et tous les morceaux chantés par elle ont produit un effet délirant. Aujourd'hui dans tout Lisbonne, où pour la première fois se jouait un opéra français, il n'est plus question que du *Prophète;* c'est le sujet de tous les entretiens.

*** *Vienne*, 1er avril. — Nous venons d'assister au concert d'adieu de Jules Schulhoff, le jeune et modeste pianiste qui nous était arrivé, il y a deux mois, sans recommandations, ni fanfares préalables; mais son talent lui a suffi pour se créer en peu de temps un immense patronage. La cour et la ville se pressaient pour l'entendre, au point qu'il restait à peine à l'artiste assez de place pour s'asseoir et pour jouer. Ce concert était le cinquième donné par Schulhoff. Les applaudissements, les bouquets lui ont été prodigués, et on lui a redemandé presque tous ses morceaux, de telle sorte que le concert s'est prolongé jusqu'à trois heures du matin. A Pesth, à Presbourg et à Prague, même accueil et même ovations.

*** *Berlin*. — C'est le 30 de ce mois qu'aura lieu la première représentation du *Prophète*. Depuis longtemps, toutes les stalles et loges sont louées pour cette soirée, et leur valeur actuelle est vingt fois supérieure à leur valeur primitive.

— Vendredi, 12 avril, Mme Viardot a dû faire son apparition dans les *Huguenots*. La célèbre cantatrice se produira encore dans *Robert* et dans la *Juive* en attendant le *Prophète*. Les décors pour le grand ouvrage de Meyerbeer sont du plus bel effet : on cite entre autres le paysage d'hiver, la place de Munster, peints par Gropius, et surtout l'intérieur de la cathédrale de cette ville, qui surpasse tout ce qu'on a vu en ce genre à notre théâtre; cinquante ouvriers sont nécessaires pour la construction de cet immense décor, qui tient toute la hauteur de la scène (45 pieds). Dans le paysage d'hiver figureront, outre les patineurs, quatre traîneaux, dont deux attelés de poneys. Le cortége du Prophète, au quatrième acte, sera composé de plus de 300 personnes. — Le théâtre Friedrich-Wilhelm est à peu près terminé : l'ouverture en est fixée au 1er mai; les places sont disposées de manière que de tous les points de la salle les spectateurs ont vue complète sur la scène, qui est spacieuse; on pourra y représenter des pièces à grand spectacle. L'hiver prochain il y aura un opéra allemand. M. Lortzing prendra la direction de l'orchestre.

*** *Pétersbourg*. — Le texte des *Huguenots* n'a subi que de légères modifications; on n'a pas touché à la musique; tous les bruits facheux qui avaient été répandus à ce sujet sont faux. Depuis l'apparition du chef-d'œuvre de Meyerbeer le public n'avait point voulu entendre d'autre opéra. La dixième représentation, qui a clos la saison, avait attiré une telle affluence de monde, qu'on risquait de se faire écraser en prenant des billets au bureau. L'exécution des *Huguenots* a été admirable : un orchestre dont chaque membre est un virtuose, des chœurs nombreux, vigoureux, excellents, une mise en scène d'une magnificence éblouissante, comme une administration impériale russe peut seule l'offrir et joignez à cela les premiers chanteurs du monde. La Grisi, dans le rôle de Valentine, et Mario (Raoul), ont produit un effet que nous renonçons à décrire. A la dernière représentation, Mlle Grisi ayant été rappelée sur la scène, on lui offrit, au nom du public, un diadème enrichi de brillants d'une valeur de 10,000 roubles. L'empereur, qui assistait à cette solennité, a fait remettre de magnifiques présents à tous les artistes qui avaient chanté dans les *Huguenots*. Nul doute que le public, dans son enthousiasme, n'eût couronné Meyerbeer, s'il avait assisté à son triomphe.

*** *Darmstadt*. — Le 8 du mois, le *Prophète* a été joué au théâtre grand-ducal. Il est à peu près inutile d'ajouter que le succès a complétement répondu à l'attente des nombreux admirateurs de Meyerbeer. L'électeur de Hesse-Cassel, de passage à Darmstadt assistait à cette grande solennité.

*** *New-York*. — On ne doute plus de l'arrivée prochaine de Jenny Lind, qui a été engagée par les agents de M. Barnum, directeur du musée. La célèbre cantatrice sera accompagnée de M. Benedict, directeur de musique, et de M. Beletti, chanteur.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

MAIRIE DU 11e ARRONDISSEMENT, PLACE ST-SULPICE.

PROGRAMME DU 2e CONCERT

organisé par M. Blanchard au profit des pauvres du 11e arrondissement, aujourd'hui 14 avril.

PREMIÈRE PARTIE.

1° Fragments d'un quatuor de Beethoven, pour deux violons, alto et basse exécutés par MM. Herman, Gastinel, Casimir Ney et Séligmann.
2° *Ave Maria* de Schubert, mélodie chantée par M. Wartel.
3° Air du *Cheval de Bronze*, chanté par Mme Gaveaux-Sabatier.
4° Marche arabe et Farandole de Prudent, dites par Mme Pleyel.
5° Mélodie chantée par M. Battaille.
6° Air du *Serment*, chanté par Mme Dorus Gras.

DEUXIÈME PARTIE.

1° *Scherzo*, *andante*, avec variations et finale d'un quatuor pour alto principal, d'Henri Blanchard, exécutés par MM. Casimir Ney, Herman, Gastinel et Séligmann.
2° L'*Impromptu analysé*, trio bouffe des *Précieuses ridicules* de Molière, composé par Henri Blanchard et chanté par M. Battaille (le marquis de Mascarille), Mme Dorus-Gras (Cathos), Mme Gaveaux-Sabatier (Madelon).
3° Solo de violoncelle, par Séligmann.
4° Duo de *Guillaume-Tell*, chanté par M. Roger et Mme Dorus-Gras.
5° La *Danse des Sylphes*, fantaisie aérienne pour la harpe, composée et exécutée par M. Godefroid.
6° L'*Andalous*, boléro chanté par M. Roger.

Le *Médecin des Dames* et le *Bénéfice de Berlingot*, chansonnettes, chantées par Levassor.

CONCERTS ANNONCÉS.

Le 14 avril à 2 heures, M. Henri Blanchard. — Mairie du 11e arrondissement.
Le 14 avril à 2 heures, Mme Manéra. — Salle Ste-Cécile.
Le 14 avril à 8 heures du soir, M. Alary (la *Rédemption*, oratorio). — Italiens.
Le 15 avril à 2 heures, Société tutélaire et paternelle pour le placement des orphelins dans les colonies agricoles. — Jardin d'hiver.
Le 18 avril à 8 heures du soir, Mlle Joséphine Martin. — Pleyel.
Le 23 avril à 8 heures du soir, Société philharmonique, M. Berlioz. — Salle Sainte-Cécile.
Le 26 avril à 8 heures du soir, M. Auguste Wolff. — Pleyel.

PARIS, IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

17e Année. | N° 16. | 21 Avril 1850.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres.	Cramer, Beale et Ce, 201 Regent street.
St-Pétersbourg.	Bellizard.
New-York.	Scharfenberg et Luis.
Madrid.	Union artistico-musical.
Rome.	Merle.
Amsterdam.	Bureau des Postes.
Berlin.	Id.
Leipzig.	Michelsen.
Lisbonne.	Sassetti.

Prix de l'Abonnement

Paris, un an.	24 fr.
Départements et Belgique.	30
Etranger.	34

Annonces.

50 cent. la ligne.	pour 1 fois.
30 cent.	pour 3 fois.
20 cent.	pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Quarante Mélodies de Meyerbeer. — Assemblée législative, subventions des théâtres, Conservatoire. — Société des concerts (8e et dernière séance), par **Maurice Bourges.** — Orpéon, réunion générale au Cirque des Champs-Elysées. — La *Redemption*, mystère en cinq actes, musique de Giulio Alary. — Auditions musicales, par **Henri Blanchard.** — Illustrations du *Prophète*, de G. Meyerbeer, par F. Liszt. — Nouvelles et annonces.

Ainsi que nous l'annoncions dimanche dernier, nous sommes en mesure de tenir une promesse depuis longtemps faite à nos abonnés. Nous n'avons pas à nous excuser de nos retards, expliqués en temps et lieu. Qui d'ailleurs serait tenté de se plaindre, en recevant un cadeau tel que celui-ci :

QUARANTE MÉLODIES DE MEYERBEER

réunies en un volume.

Ce volume, c'est la collection complète des inspirations éparses de l'auteur de *Robert-le-Diable*, des *Huguenots* et du *Prophète*. C'est l'appendice obligé de cette trilogie de chefs d'œuvre qui règnent sur la scène avec tant d'éclat, et le compositeur ne s'y montre pas moins grand, moins profond, moins original que dans ses ouvrages de proportions plus vastes. Tout son génie se retrouve dans ces mélodies, revues par lui-même avec ce soin religieux qu'il apporte à toutes choses.

Nous n'avons pas voulu demeurer en arrière, et rien ne nous a coûté pour que la beauté matérielle de l'exécution répondît au mérite de l'œuvre.

Chacune des quarante mélodies est accompagnée d'un texte français, et d'un second texte, soit italien, soit allemand.

Le recueil est orné d'un titre remarquable, gravé par Vialon.

La distribution en sera faite, à domicile, à nos abonnés de Paris, dans les deux jours qui vont suivre, demain, lundi, et après-demain, mardi.

Nos abonnés des départements le recevront *franco* par les messageries dans le courant de la semaine.

Tout abonné nouveau pourra également réclamer cette prime magnifique qui lui sera délivrée, indépendamment d'un album de chant et de piano.

ASSEMBLÉE LÉGISLATIVE.

Subventions des théâtres. — Conservatoire.

La semaine a été bonne pour les théâtres qui jouissent de subventions. Un vote favorable de l'Assemblée législative a consolidé celles dont l'Opéra, le Théâtre-Français, l'Opéra-Comique, l'Odéon, étaient déjà dotés et rétabli celle que le Théâtre-Italien avait depuis longtemps perdue.

Un seul membre, M. Randot, avait proposé de réduire de 274,000 fr. la somme totale de 1,273,000 fr. attribuée aux divers théâtres, en s'appuyant de ce vieil argument tant de fois réfuté, que la France entière ne devait pas contribuer aux plaisirs de la capitale, comme si les plaisirs de la capitale ne profitaient pas à la France entière, comme si les théâtres de Paris n'étaient pas la grande source où viennent puiser tous les théâtres de la province ! Le rapporteur, M. Berryer, et M. de Lamartine se sont chargés de réduire cette thèse à sa juste valeur.

« Il ne faut pas sans aucun doute, a dit M. de Lamartine, que les » plaisirs du riche tournent au détriment du pauvre. Mais si vous » voulez que Paris se subventionne lui-même, si vous supprimez le » concours donné par l'Etat aux théâtres, qui sont une des gloires de » notre pays, il faut aller plus loin : il faut que la France se désintéresse de tous les grands établissements académiques, de l'Institut; » il faut que la province, au nom du même principe, abolisse les » écoles de musique, le Conservatoire, et d'abolition en abolition » aussi logique dans un pareil système, il faut enlever à Paris tous les » établissements où s'exercent les grandes facultés de l'esprit humain pour ne faire de cette ville qu'une simple municipalité de la » France. .. »

La proposition de rétablir la subvention du Théâtre-Italien a été faite par M. Léon de Malleville et appuyée par le ministre de l'intérieur, M. Baroche. Cette subvention avait été supprimée lorsque l'extrême prospérité du théâtre lui permettait de s'en passer, lorsque, indépendamment des 70,000 fr. que lui fournissait l'Etat, il avait la concession d'une salle gratuite. Aujourd'hui que les temps sont changés et qu'il paye un loyer très-cher, la seule inquiétude possible, c'est qu'une subvention de 60,000 fr. ne suffise pas à le soutenir. Toutefois, l'Assemblée a cédé à un élan généreux : elle n'a pas voulu qu'il fût dit qu'un artiste étranger avait montré plus de dévouement qu'elle, plus de courage et d'abnégation que la France qu'elle représente, elle a voté la subvention, sans s'arrêter à l'avis de M. de Kerdrel, qui voulait que cette libéralité hospitalière fût prise sur la part de l'Odéon.

Deux membres de l'Assemblée, MM. Abbatucci et Detours, avaient demandé une subvention de 50,000 fr. pour le théâtre du Cirque. Un autre membre, M. Sautayra, réclamait 100,000 fr. pour deux théâtres populaires; mais l'Assemblée n'en a tenu compte, et nous pensons qu'elle a bien fait. Ce n'est certainement pas que les théâtres du genre de ceux dont il était question nous semblent moins dignes d'intérêt et de sympathie que les autres; mais leur exploitation est beaucoup moins coûteuse, et l'art, dont ils ont besoin pour vivre, se subventionne lui-même, grâce à son immense popularité. A ce point de vue les secours de l'État leur sont donc inutiles: s'il leur en accordait, ce ne serait que pour en faire des bureaux d'esprit public, et alors nous ne pourrions douter qu'il ne fît une détestable spéculation.

Dans le cours de la discussion, un représentant, M. Versigny, avait demandé que l'Opéra-Comique fût tenu de jouer vingt actes nouveaux de compositeurs français par année, sous peine d'une amende de 1,000 fr. par chaque acte manquant. M. Baroche lui a répondu que la stipulation existait dans le cahier des charges, et qu'il promettait de veiller à son exécution. Il faut ajouter qu'aux termes de ce cahier des charges, le compte des ouvrages représentés doit se faire par périodes de deux années, et qu'il n'y a pas deux années encore que le directeur actuel est entré en fonctions.

L'Assemblée, d'accord avec la commission, a augmenté d'une somme de 7,000 fr. le budget du Conservatoire de musique et de déclamation. Cette somme est applicable à la création d'un enseignement musical dans le genre de l'Orphéon, à l'inspection des succursales de province, à divers travaux concernant la bibliothèque. Le ministre avait demandé davantage pour divers objets spécifiés dans le nouveau r glement, qui sera bientôt mis en vigueur; mais la commission a cru devoir ajourner quelques articles, qui, selon toute apparence, seront admis plus tard, lorsqu'on s'occupera du prochain budget. En attendant, le Conservatoire, et les théâtres, n'ont que des remercîments à lui adresser pour le bon vouloir et l'éloquence dont elle a fait preuve, en défendant leur cause et en protégeant leurs droits.

SOCIÉTÉ DES CONCERTS.

(HUITIÈME ET DERNIÈRE SÉANCE.)

Tout finit et la saison des concerts du Conservatoire comme tout le reste. Il est vrai qu'à l'exemple du phénix elle ne cesse que pour renaître. Vienne le rude hiver à la barbe hérissée de frimas, et ces brillants accords qui font accourir tout le dilettantisme parisien et sécher d'envie toutes les sociétés musicales étrangères, s'épanouiront encore plus vivaces, plus puissants, dans le petit temple consacré au culte de l'harmonie. Jusque-là le petit temple restera fermé. On dégarnit l'autel, on éteint les lumières, on couvre le feu sacré. Mais tout cela ne s'est point fait sans des adieux dignes et solennels adressés aux fervents adorateurs qu'une haute dévotion musicale conduit régulièrement rue Bergère. On les a même appelés à consacrer, avant de se séparer, deux prêtresses nouvelles du dieu du chant, comme on eût dit sous l'empire, qu'un coup d'éclat a signalées et fort bien recommandées.

C'est par un motet à deux voix de Cherubini, chanté avec distinction et répété grâce à l'indulgence encourageante d'un public qui pressent de l'avenir dans un artiste, que Mlles Douvry et Seguin ont mérité l'approbation du plus difficile des parterres, si tant est qu'il existe encore un parterre difficile. Mlle Seguin possède un mezzo-soprano très-prononcé, énergique et convenablement exercé; il y a en elle d'utiles ressources. Mlle Douvry a toute la séduction d'une voix jeune et fraîche, et aussi d'une figure qui n'est ni moins fraîche ni moins jeune. Le volume, l'étendue, l'éclat, trois qualités bien précieuses, caractérisent ce talent à son aurore. Mais tout n'est pas achevé. Il y a encore à faire, encore à travailler pour maîtriser complétement cet heureux organe, pour acquérir une égalité absolue du clavier vocal, une sûreté d'intonation irréprochable, surtout dans le passage de la voix de poitrine à la voix de tête. Que Mlle Douvry, qui nous semble réservée à de belles destinées, ne se laisse pas éblouir par les succès qu'elle a obtenus cet hiver partout où elle a chanté. Les applaudissements que le public prodigue souvent à une débutante de son goût avec une imprudente complaisance, sont doux, mais perfides comme les concerts des sirènes antiques. Ils enivrent, mais tuent aussi l'artiste comme les émanations subtiles de cet arbre du sommeil dont l'ombre donne la mort. *Hélas! que j'en ai vu mourir de jeunes voix!* pour s'être laissées engourdir au charme des débuts, pour s'être endormies à ce murmure flatteur dans une torpeur confiante dont rien ne les a plus retirées! Mlle Douvry méprisera, nous l'espérons, les périlleuses délices de Capoue et ne voudra ressembler à Annibal que par la rapidité de ses conquêtes.

La Société des concerts a consolidé les siennes en disant encore avec supériorité la symphonie en *sol*, d'Haydn, la symphonie en *ré* majeur et les fragments des *Ruines d'Athènes*, de Beethoven, qui ont largement contribué à lui faire tant d'admirateurs. Le chœur des *Derviches tourneurs* n'a pas obtenu cette année (le parterre a ses caprices) le triomphe du *bis*, décerné à la *Marche turque*, si pittoresquement orchestrée, petit tableau de genre, plein de vérité et de couleur, à mettre sur le niveau des fantaisies africaines du pinceau de Decamps. Jamais la *Musique des Janissaires*, ce cliquetis métallique, demi-burlesque, demi-barbare, ne fut employé ni plus à propos, ni avec plus d'effet. C'est de l'esprit vraiment, et même de l'esprit à la française, chose remarquable dans Beethoven, qui, tout génie et génie sérieux qu'il était, a pourtant fait jaillir plus d'une fois cette étincelle légère et pétillante, spécialement attribuée à la plume gauloise. Nous n'en voudrions pour preuve que ses *scherzo* et l'andante de la symphonie en *fa*, gracieux et naïf comme un trait de La Fontaine, coquet, alerte et raffiné comme une saillie de Voltaire. Ce n'est pas une petite gloire pour l'esprit français que d'avoir eu le pouvoir d'assouplir, d'apprivoiser, de façonner parfois à ses allures badines le génie musical le plus fier, le plus superbe qui ait existé.

Maurice BOURGES.

ORPHÉON.

RÉUNION GÉNÉRALE AU CIRQUE DES CHAMPS-ÉLYSÉES.

Chaque année, avec le printemps, les réunions générales de l'Orphéon nous reviennent. N'est-ce pas chose curieuse qu'une ville comme Paris ne possède pas d'autre enceinte pour une telle exhibition musicale qu'un cirque bâti pour des exercices équestres? Du reste, cette enceinte convient merveilleusement aux jeunes orphéonistes; elle convient aussi au public, à qui elle permet de jouir facilement du plaisir de les entendre et de les voir. Sa double curiosité a dû être largement satisfaite dimanche dernier. La légion chantante des deux sexes était au grand complet et le programme se composait de dix numéros, parmi lesquels se trouvaient trois ou quatre morceaux non encore exécutés en pareille circonstance.

Nos lecteurs savent depuis longtemps à quoi s'en tenir sur la précision des manœuvres de la petite armée, qui a toujours M. Hubert pour général en chef. Une note du progamme portait que les numéros 5, 6 et 9 avaient été lus et exécutés à première vue par trois cents orphéonistes dans la réunion partielle du 28 février, en présence de MM. Buchez, Zimmerman, Barbereau, Ermel, Gide, Gustave Héquet, Demoyencourt et Boulet, membres de la commission de surveillance de l'enseignement du chant. Nous n'avons aucune raison pour douter du fait, lors même qu'il ne serait pas certifié par des témoins si capables et si honorables. A notre tour, nous attestons que les sept ou huit cents orphéonistes réunis dimanche dernier ont chanté ces mêmes morceaux, non plus à première vue, mais avec un ensemble irréprochable.

Le n° 5 est un chœur à voix d'hommes sur des paroles de Béranger, le *Commencement du voyage*, que M. Zimmerman a ornées d'une mélodie pleine de fraîcheur et de grâce. Le n° 6 est un chœur à six parties, la *Science du bonhomme Richard*, paroles de M. de Courcy, musique de M. Clapisson; et enfin le n° 9, un autre chœur à quatre voix d'hommes, paroles de Béranger, musique de M. Ermel. Ces deux derniers morceaux, d'une facture assez compliquée, offrent des difficultés enchaînées avec art et dont toute cette jeunesse triomphe heureusement.

Deux morceaux ont obtenu les honneurs du *bis*, le chant de M. Tariot sur des paroles de Mme Jules Mallet: *Qui donc m'a donné la*

naissance, tiré du recueil des chants couronnés en 1847, et l'*Enclume*, d'Adolphe Adam, petite composition *bien frappée* et d'un excellent effet. Dans le chant de M. Tariot, il n'y a qu'une mélodie toute simple, mais essentiellement vocale ; dans l'*Enclume*, d'Adolphe Adam, il y a mélodie et imitation réussie parfaitement.

La symphonie vocale de Chelard, morceau charmant et classique, la marche des *Deux journées*, le chœur de la *Création* (trop lentement chanté), ont été les autres *étoiles* de cette solennité, qui se répète aujourd'hui même, et avec les mêmes éléments. R.

LA RÉDEMPTION.

Mystère en cinq actes.

Libretto de MM. EMILE DESCHAMPS *et* EMILIEN PACINI, *musique de* GIULIO ALARY.

Nous avons entendu plusieurs auditeurs reprocher au sujet de cet oratorio d'être trop connu. Quelques-uns même n'ont pas été loin de répéter ce mot : Ah ! oui ; je connais l'anecdote. Chaque partie de ce mystère commence par une paraphrase en excellents et nobles vers des évangiles. Ce sera toujours une action extrêmement dramatique et musicale que celle de la passion, et les auteurs de ce libretto l'ont traité d'une manière on ne peut plus lyrique et toute empreinte d'une poésie sacrée. Ils entrent en matière par la CÈNE, qui est comme une préparation du grand mystère qui va s'accomplir, car il y a un prologue et un épilogue intitulé la RÉSURRECTION, indépendamment des cinq parties de ce drame lyrique et religieux.

Après douze vers dits sur la Pâque fêtée dans Jérusalem par Jésus-Christ, les douze apôtres chantent ce chœur :

Jours de gloire et d'extase !
Sois béni, maître divin !
De toi seul, céleste vase,
Coule à flots l'amour sans fin.....
Mais d'où vient que la tristesse
Nous révèle ses langueurs,
Et, comme une sombre hôtesse,
Prend sa place dans nos cœurs ?
Pain du ciel, sainte rosée !
Des apôtres à genoux
Rafraîchis l'âme embrasée,
Et que Dieu descende en nous !
Mais le juste qui délivre,
Quels mandats il a reçus !
Nous faut-il, hélas ! revivre
Du sang même de Jésus ?

Et puis l'Évangile est repris, disant, reprenant la forme du récit :

Après quoi, méditant sa divine agonie,
Jésus, par le Cédron, vint à Gethsémanie
Accompagné des siens ; et, par d'étroits sentiers,
Les emmena, le soir, au mont des Oliviers.

Dès ce premier chœur, le compositeur révèle sa manière large, religieuse et surtout mélodique : c'est une belle entrée en matière qui montre tout d'abord une grande connaissance de l'emploi des voix, comme le prélude d'orchestre qui ouvre la première partie témoigne que M. Alary sait toutes les ressources de l'instrumentation moderne. L'air-prière de Jésus au jardin des Oliviers est tout empreint de cette mélancolie qui tient des douleurs, des troubles précurseurs de l'homme qui lutte contre la souffrance, et du Dieu qui va la surmonter, lorsqu'il dit :

O mon Père ! s'il faut épuiser ce calice,
Si rien ne change un tel décret,
Que votre volonté désormais s'accomplisse !
Quoi qu'il advienne, je suis prêt !

Le Christ réveille ses disciples en leur disant :

« Celui qui doit me trahir va paraître. »
Aussitôt, ameuté par ordre du grand-prêtre
Et ses pharisiens, s'offre un gros de soldats
Suivis d'hommes du peuple.... A leur tête est Judas !

L'orchestre, comme lorsqu'il annonce Bertram dans *Robert-le-Diable*, s'assombrit ici, et devient plus dramatique pour peindre la trahison du mauvais disciple et l'arrestation du Sauveur.

Le jugement du Fils de Dieu fait homme remplit la troisième partie de cet oratorio. Il règne une énergie passionnée et brutale dans ce chœur :

Anathème à l'impie !
Notre loi succombait ;
Que le crime s'expie !
Au gibet ! au gibet !

En opposition à ces accents de féroce harmonie, le compositeur a fait parler d'une manière douce et suave, en un trio mystique, les trois vertus théologales, la FOI, l'ESPÉRANCE et la CHARITÉ. Cela est d'un bon et beau style musical ; cela montre le chrétien et l'artiste convaincu ; et puis cette troisième partie, qui est très-remarquable par le bon emploi des voix, se termine par ce chœur plein d'énergie et d'effet dramatique, sur ces vers d'un rhythme peu usité par leur césure, et qui ont bien inspiré le compositeur :

Au Calvaire ! en croix ! puisqu'il persévère ;
Que nos dogmes saints restent triomphants ;
Et que, s'il le faut, le sang du Calvaire
Retombe sur nous et sur nos enfants !
Au Calvaire ! au Calvaire !

Les deux dernières parties et l'épilogue renferment de belles choses musicales, telles que l'épisode du Juif errant, et surtout la romance de la Vierge Marie, et puis encore les strophes *Fille d'Ève*, ayant pour refrain en chœur d'un style charmant :

Du ciel ardent
Descend midi.
Nul vent ne ride
Le flot tiédi.
La rose blanche
Meurt sur la branche, etc.

Les Sept paroles, avec la *Résurrection*, épilogue, terminent ce drame sacré et largement musical, qui témoigne de la conscience et du savoir de celui qui l'a écrit, et qui le place parmi les compositeurs remarquables de notre époque.

Cette partition a été fort bien interprétée par MM. Barbot, Bussine, Arnoldi, Charles Ponchard ; Mmes de Rupplin, Douvry, Seguin et l'orchestre. H. B.

AUDITIONS MUSICALES.

M. FÉLIX GODEFROID.

Si les lauriers de Miltiade empêchaient de dormir l'élève de Socrate, il est beaucoup de virtuoses pianistes dont le sommeil n'est pas moins troublé que celui d'Alcibiade, par une foule de pianistes de tout âge et de tout sexe qui sont ou qui se croient au premier rang. Il en est à peu près de même des violonistes, violoncellistes et autres artistes. Félix Codefroid n'a pas les mêmes inconvénients à redouter ; il est seul ou à peu près seul harpiste militant dans l'Europe musicale, ce qui ne l'empêche pas d'étudier, de travailler son instrument, comme s'il avait de dangereux rivaux à redouter : aussi son talent est toujours en voie de progrès, et laisse bien loin derrière lui les harpistes passés et présents. Son jeu est maintenant plein de force, d'éclat, de douceur, de nuances et d'inspiration, qui lui donnent toutes les allures d'un improvisateur. C'est ce qu'on se disait après chacun des charmants morceaux qu'il a joués au concert donné par lui dans les salons de M. Érard. Son *Réveil des fées*, la *Déclaration*, la *Jeune et la Vieille*, la *Sérénade andalouse*, sont de délicieux caprices, de suaves fantaisies ; mais le morceau qu'il a écrit sur *Robert-le-Diable* est quelque chose de mieux qu'une fantaisie ; il y a là dedans méthode, goût et travail scientifique, ingénieux ; et puis, l'exécution de cette œuvre est pleine de verve, de chaleur et de *brio*.

Ses variations sur l'air de la *Molinara* ont montré, développé tout le luxe de l'exécution moderne sur un motif de musique rétrospective, mais qui se prête merveilleusement aux richesses de la variation dans toutes ses excentricités.

Deux mélodies vocales : *Bergeronnette* et *l'Espagne*, fort bien chantées par M. Lefort, sont venues prouver que M. Godefroid écrit aussi pour la voix d'une façon originale et gracieuse. Et puisque nous en sommes sur la musique vocale, disons que Mlle Dobré, qui semble la cantatrice obligée de tous les concerts de la saison, a chanté dans celui-ci de la grande musique de chant italien et une mélodie de Mendelssohn (*Douce brise*), jolie .. comme celle qui l'interprétait. M. Cornélis, ténor belge, professeur au Conservatoire de Bruxelles, a dit l'air du *Joseph* de Méhul de manière à se faire justement applaudir. Des hommes compétents qui connaissent la bonne éducation musicale de ce jeune artiste assurent qu'un bel avenir s'ouvre devant lui.

M. Félix Godefroid doit donner bientôt un dernier concert dans la salle du Conservatoire Cette solennité harpistique attirera sans doute un nombreux auditoire, empressé de faire de brillants adieux au régénérateur du bel instrument que les poëtes ont placé dans le paradis pour accompagner la voix des anges chantant les louanges de Dieu.

MLLE MIRA.

Cette jeune pianiste qui entre dans la carrière avec une jolie figure, ce qui ne nuit jamais sur l'estrade de la publicité, et de brillants doigts dont l'éducation a été faite par la pianiste classique par excellence, Mme Wartel; Mlle Mira a donné aussi, chez M. Erard, un concert dans lequel Mlle Rachel est venue nous faire entendre la belle musique des vers de Racine : elle a été noble, grande, simple et pure dans la prière d *Esther*, et passionnée comme Pasiphaé dans la confidence de *Phèdre* à sa nourrice OEnone. Ce contraste étrange de pudeur et d'amour désordonné plaisait sans doute à notre grande tragédienne; car, sans le secours du costume, du prestige de la scène, des lumières, elle a été sublime d'innocence, d'audace et surtout de pure diction. Mme Pleyel n'a pas été moins belle d'inspiration artistique dans la fantaisie sur la *Juive* et la *Farandole* de Prudent, qu'elle joue en se jouant des plus inextricables difficultés, et des émotions qu'elle jette comme à plaisir dans l'âme de tous les auditeurs.

Entre ces deux astres brillants, la jeune bénéficiaire a point comme une étoile du matin qui promet un beau jour. Elle a tout ce qu'il faut pour devenir à son tour une étoile qu'on suivra, un astre resplendissant dans le ciel de l'art.

HENRI ET JOSEPH WIENIAWSKI.

Et puisque nous en sommes sur les jeunes merveilles musicales, nous devons citer surtout ces deux jeunes Polonais dont l'aîné joue du violon comme les premiers virtuoses, et le petit Joseph, doué, avant le temps, d'un sentiment musical exquis. Les deux frères ont donné, toujours chez M. Erard, un concert mardi, 9 avril, dans lequel ils ont provoqué d'unanimes applaudissements. En fait de musique des grands maîtres, nous avons préféré le mouvement perpétuel de Weber comme plus naturel à l'âge de l'exécutant et dit d'une grâce, d'une légèreté et d'un vivacité charmante par le petit Joseph, à la fugue de Bach, en *sol* mineur, exécutée par son frère aîné, Henri. Cela est par trop sévère, scolastique. Si ce tour de force d'exécution convient à la nature allemande, sérieuse de Joachim, ce n'est pas une raison pour la parodier. Nous aimons mieux la *grande fantaisie de concert pour piano et violon sur des motifs de Lucia*, composée et exécutée par les bénéficiaires. Les deux jeunes virtuoses déploient dans ce morceau un luxe d'émotions, de passions et de force qui fait qu'on se demande s'ils en auront encore à l'âge où la nature, qui met en nous ces émotions et cette passion, nous donne assez de raison aussi pour leur résister ou les régler. Quoi qu'il en soit de ces réflexions physiologiques, on se laisse aller aux charmes de ces natures avancées, et l'on s'étonne, et l'on applaudit ces deux prodiges en leur souhaitant toute la durée possible.

M. JOIGNANT.

Voici encore un violoniste, soliste au théâtre de l'Opéra-Comique, qui a donné un concert chez Sax, concert patronné aussi par le talent de Mme Pleyel, qui a fait merveille avec une fantaisie sur le *Prophète*, par Krüger. M. Joignant a convenablement et religieusement dit la sérénade de Beethoven avec d'autres bons exécutants comme lui; puis il nous a fait entendre un morceau de Vieuxtemps et un air varié de Rode. Le bénéficiaire n'a qu'à se louer de son auditoire, qui l'a scrupuleusement écouté et judicieusement applaudi.

MME HENNEBLE. — M. LAMAZOU. — M. CHEVILLARD.

C'est toujours dans les salons de M. Pleyel qu'a eu lieu le concert annuel donné par cette charmante cantatrice, professeur habile et répandue dans la haute fashion musicale de Paris. L'exibition musicale, comme disent les Anglais, de cette année n'a pas été moins brillante que les précédentes. La bénéficiaire a fait applaudir son excellente méthode et le choix de bonne musique de chant qui distingue toujours son concert.

M. Lamazou, ténor à voix douce et flatteuse, a donné, dans le même local, sa matinée musicale qui avait attiré beaucoup de monde, ainsi que celle de M. Chevillard, violoncelliste et compositeur consciencieux, qui chante avec beaucoup d'expression et d'un excellent style sur son instrument. Son concerto en *la* mineur est d'une forme neuve, sa *Preghiera* d'un chant suave et pur qu'il a exécuteé délicieusement.

CONCERTS HENRI BLANCHARD

Bien que la seconde de ces matinées musicales ait offert à ses auditeurs le plus beau concert de la saison, par la réunion peu ordinaire de nos premiers virtuoses, nous croyons devoir être bref dans le compte-rendu que nous avons à en faire.

Nous dirons donc, en aussi peu de mots qu'il nous sera possible de le dire, que Roger, Bataille, Mmes Dorus-Gras et Gaveaux-Sabatier, ont chanté comme toujours, c'est-à-dire délicieusement; que Godefroid, le harpiste sans pair, a provoqué d'unanimes applaudissements par sa charmante *Danse des Sylphes* et son *Carnaval de Venise*; que Séligmann a chanté sur son violoncelle, de façon à pénétrer dans tous les cœurs; et qu'enfin, Mme Pleyel, la grande pianiste, la pianiste poëte, au style inspiré, spirituel et capricieux, et qui fait oublier ce qu'en termes du métier de pianiste, on nomme le mécanisme, Mme Pleyel a été rêveuse dans une mélodie mélancolique de Schubert, et pleine de verve, d'entrain et de gaieté dans la *Farandole* de Prudent. L'*Impromptu analysé*, trio bouffe des *Précieuses ridicules* de Molière, mis en musique par Henri Blanchard, a été chanté avec la même verve, le même entrain et la même gaieté par Bataille, Mmes Dorus-Gras et Gaveaux-Sabatier.

Levassor, qui se charge de pousser jusqu'au dernier paroxysme l'effet comique dans presque tous nos concerts, n'a pas manqué à sa mission en cette circonstance, et a provoqué autant d'applaudissements que d'éclats de rire, ce qui n'est pas peut dire, en racontant les mésaventures de Berlingot, et en faisant connaître la façon d'exercer l'art de guérir, du médecin des dames. La séduisante *Andalouse*, d'Alfred de Musset et de Monpou, ce boléro plein d'originalité, chanté d'une manière séduisante aussi par Roger, a terminé ce brillant concert.

MLLE JOSÉPHINE MARTIN,

Pianiste-compositeur, à l'exécution nette, fine et pleine d'inspiration, a donné un concert jeudi dernier dans les salons de M. Pleyel. La bénéficiaire a exécuté différents morceaux de sa composition d'un charmant style, surtout une *Vitanelle*, pleine d'une mélodie charmante et distinguée, et riche d'harmonies fines et inattendues. Cette soirée musicale avait attiré une brillante société.

HENRI BLANCHARD.

ILLUSTRATIONS
Du PROPHÈTE, de G. Meyerbeer,
PAR F. LISZT.

Il y a déjà bien des années que les éditeurs de Paris, tout en reproduisant souvent des publications de Liszt, ne nous en offraient plus de complétement neuves. L'Allemagne paraissait en garder le monopole; mais elle ne le laissait point languir. A Vienne, à Berlin, à Leipzig, à Hambourg, Cologne, Mayence, Breslau, on ne cessait de faire paraître des ouvrages, dont la France ne suivait point la prompte succession, à mesure que leur auteur les semait sur ses pas voyageurs. De nombreuses romances allemandes (*Li der*), dont quelques-unes, par leur étendue et leur caractère, appartiennent aux hautes productions lyriques, et acquièrent le développement des plus grands airs; des *sonnets* de Pétrarque, composés pour le chant, et transcrits ensuite pour le piano; une série complète de *Rapsodies hongroises*, formant un ouvrage volumineux; quelques *Chœurs religieux*, de nouvelles *Etudes*, des *Ballades*, des *Consolations*, un *Album* de compositions vocales et instrumentales, publié lors des fêtes anniversaires de la naissance de Gœthe, etc., sont restés peu connus de la critique française, de même qu'un nombre si considérable de transcriptions pour piano, publiées depuis 1841, que leur énumération formerait tout un catalogue. Nous ne saurions combler immédiatement le vide que laisse un si long silence, en présence de tant de productions accumulées; mais nous ne saurions ne pas tenir compte de la rare activité qui, pendant de si lointains voyages, au milieu de si brillants succès et de si bruyantes ovations, comme à travers les constantes obligations d'une place fixe, a permis à cet artiste de ne jamais négliger ses travaux d'écrivain. S'il l'avait fait, il eût pourtant été excusé par les conditions en même temps absorbantes et distrayantes de sa carrière d'exécutant. Néanmoins, malgré tout le temps et le repos que lui enlevaient les déplacements, les concerts, le grand monde, Liszt n'a jamais suspendu la constante publication des ouvrages dus à la facilité de sa plume. Ils se sont toujours suivis avec une rapidité et une simultanéité qu'encourageait l'accueil qu'ils trouvaient dans le public. Aujourd'hui, ce sont les *Illustrations du Prophète* qui viennent enfin de paraître à Paris.

Le titre donné à ces arrangements pour piano des principaux motifs du nouvel opéra de Meyerbeer est une spirituelle continuation de la pensée que Liszt exprimait, il y a une dizaine d'années, dans la préface dont il faisait précéder ses partitions pour piano des symphonies de Beethoven. Il appelait ce genre de travail une sorte de gravure, destinée, aussi bien que les productions du burin, à populariser les œuvres des grands maîtres, à les faire pénétrer dans ces *anfractuosités* géographiques et sociales, où ne se rencontrent pas toutes les ressources nécessaires pour faire connaître les *originaux*. Avec plus de vignettes encore qu'il n'en avait prodigué à *Robert* et aux *Huguenots*, il encadre maintenant de ses ingénieuses floritures les nouvelles pensées formulées par le génie de Meyerbeer, pour en faire, du même coup, une édition *populaire* et *illustrée*.

Plus que jamais, nous avons lieu de considérer dans ce dernier ouvrage la manière dont Liszt traite les sujets qu'il transporte à cet instrument, sur lequel il est si victorieusement et si despotiquement maître; plus que jamais, nous avons attentivement examiné ces feuilles, auxquelles la vogue du nouveau chef-d'œuvre de Meyerbeer donne un double intérêt. Loin de s'épuiser, la brillante imagination de l'illustre virtuose semble augmenter ses qualités à mesure qu'elle multiplie ses produits, en ajoutant à l'éclat de son intarissable verve tout le poids de la maturité. Ces feuilles présentent une confirmation de plus à la supériorité si justement reconnue à Liszt dans les compositions de ce genre. Compositions, disons-nous, car la savante habileté qu'il y déploie est tout au moins celle d'un compositeur plein de talent Lorsqu'il s'empare d'une pensée étrangère, ce n'est point pour en faire une simple copie, c'est pour la naturaliser sur le piano. Il ne se contente point d'une reproduction daguerréotypée, accompagnée de quelques broderies surajoutées, mais non inhérentes au motif principal; et en ce sens, il nous paraît se rapprocher plus encore des résultats de la *gravure* que de l'*illustration*. S'appliquant bien moins à ornementer la forme qu'à rendre les sentiments des grandes œuvres qu'il transporte dans son cadre, il nous prouve que l'ivoire des touches peut offrir un champ fécond à exploiter aux Polpatos, aux Morghens, aux Calamattas de la musique, tant pour l'intelligence des effets qu'on peut y approprier, que pour l'appréciation des moyens par lesquels on élude des difficultés qui seraient insurmontables, si on espérait les briser. L'étude des transcriptions de Liszt apprend plus que toute autre à connaître et à distinguer les procédés par lesquels on arrive aux mêmes effets, à l'aide de combinaisons harmoniques différentes, selon les timbres dont on dispose, et nous persuade combien, si l'on veut atteindre à un certain degré de perfection dans cette sorte d'ouvrages, on est loin de pouvoir servilement calquer, soit l'orchestre et le mugissement de ses ondes sonores, soit le chant et ses tressaillantes vibrations. Elle nous démontre que d'imagination il faut, au contraire, pour réussir à rendre sur un clavier, riche d'harmonie, mais froid de timbre, les nuances chatoyantes et les molles caresses de la voix humaine, aussi bien que les majestueuses magnificences que la réunion de toutes nos forces musicales peut produire.

Jadis, lorsqu'on redisait sur le piano des mélodies qui ne lui étaient pas originairement destinées, on se bornait à les noter simplement, en les plaquant de quelques insignifiants accords dans la basse, méthode sèche, ingrate. Tant que le piano n'en fut pas affranchi, il resta comme inaccessible à ces mélodies, et le violon jouissait d'une royauté incontestée, que lui assuraient les riches et émouvantes modulations de son chant, ses sons prolongés et pleins, diminués ou agrandis à volonté, étant plus susceptibles de produire l'élan, le velouté, le *smorzando*, l'expression, en un mot, de la voix, que ceux du piano, auquel il n'est donné d'imiter ces effets que par des artifices d'harmonie. A l'heure qu'il est, il serait presque impossible aux pianistes de ressusciter la simplicité de cette antique méthode; et si quelques-uns ont encore essayé d'y recourir quelquefois, en intercalant dans leurs *fantaisies*, sous forme de *cantilènes*, les airs les plus goûtés en quelque sorte dans leur nudité, ces tentatives n'ont point été d'un heureux effet, et sont de jour en jour plus abandonnées. Jadis aussi on présentait d'abord un thème comme un squelette, et on le faisait suivre d'un certain nombre de *variations* qui l'habillaient de quelques draperies, comme de costumes différents. Ces variations étaient déjà un premier pas fait pour sortir de la répétition rudimentaire des mélodies; mais cette forme systématique, monotone et restreinte, malgré quelques charmantes œuvres auxquelles elle fut appliquée, servit plutôt de chaînon dans la suite du progrès que devait parcourir le piano, qu'elle n'eut de véritable valeur.

Maintenant on est loin de ces maigres effets. L'on a découvert que le piano possédait des ressources qui, sans être pareilles, pouvaient, en étant maniées et ménagées avec sagacité, devenir équivalentes à celles d'autres instruments réunis, et l'on s'efforce à le faire chanter, gémir et déclamer comme eux. Au lieu de lancer dans le vide du silence un chant grêle, dont les modulations anguleuses ressemblaient antrefois au jeu des articulations d'un automate, on lui fait, de nos jours, un milieu harmonique; on lui permet de flotter dans une atmosphère de sons, dont le vague nébuleux peut voiler aux oreilles les crudités de ton, les couleurs trop brusques, les inflexions trop pauvres. Non-seulement on est arrivé jusqu'à égaler l'attrait de la voix humaine, en saisissant ou en touchant les auditeurs, autant qu'elle, par les mêmes mélodies (1), mais, en outre, on a obtenu de si puissants reflets de l'ensemble le plus dramatique et le plus passionné que produisent les masses instrumentales, que quelques-uns, se trompant de causes, l'ont attribué au bruit, et ont pensé que le piano

(1) L'*Erkönig* et la *Sérénade* de Schubert n'ont été répandues qu'après que Liszt les eut *jouées*.

allait rivaliser de fracas avec l'orchestre. Cependant on se trompait étrangement, car il est évident que ce n'est pas sur ce point que cette rivalité pourrait s'établir. Trop sûr d'être vaincu par les trombones et ophicléides, les grosses caisses, et jusqu'au canon (1), que l'orchestre appellerait à la rescousse, convoquant, dans cette extrémité, son ban et son arrière-ban, le piano n'exprimerait là qu'une prétention aussi absurde que mesquine, et il est à déplorer que de malencontreux partisans l'aient formulée. Il leur a dû une pluie d'anathèmes de la part d'hommes fort bénins, du reste, et qui ne demandaient pas mieux que de le suivre dans ses moins tapageuses conquêtes. Les essais de ce genre, infructueux et stériles, se perdrent peu à peu dans le souvenir, même des plus effrayés de ce déluge de notes assourdissantes; et l'on reconnaîtra que si le piano peut parfois figurer l'orchestre, ce n'est nullement par la quantité de sons, mais par le contraste des figures harmoniques, leur agrément, le coloris qu'on dispense sur ce fond, pour faire ressortir vigoureusement ou fondre avec délicatesse les contours simples ou serpentueux de la pensée mélodique.

Depuis une vingtaine d'années, le piano, en ne s'astreignant plus aux morceaux écrits spécialement pour lui, en s'emparant des beautés réservées encore aux accords symphoniques des instruments, ou aux attraits du chant, a de plus en plus étendu son domaine. Beaucoup d'artistes ont contribué à répandre ce progrès par leurs exécutions, comme par leurs *arrangements*, *fantaisies*, *réminiscences*, *caprices*, etc., etc. Tous ces titres indiquent des mélodies puisées dans des opéras, des morceaux instrumentés, ou bien dans des romances. Mais il est un titre qui résume plus parfaitement le dessein de rendre sur le piano l'effet que les auteurs de ces divers motifs ont voulu obtenir, en les confiant à d'autres moyens d'exécution : c'est le mot de *transcription*. Liszt a été le premier qui s'en soit servi, et nous remarquerons aussi que c'est bien à lui que nous devons et le nom et la chose. Aujourd'hui que tant d'autres morceaux de lui nous ont habitués aux combinaisons harmoniques les plus profondes et les plus ingénieuses, on ne songe plus à la fantaisie qu'il publia, en 1830, sur la cavatine de Pacini : *I tuoi frequenti palpiti*; mais qui ne se souvient de la surprise et de l'immense faveur qui accueillit alors cet ouvrage, lequel restera toujours pour ceux qui suivent avec quelque attention le développement de cette branche de la musique, un des mieux et des plus finement conçus en ce genre?

Le style fut si promptement imité, et quelques-uns y introduisirent de si heureuses inventions et applications, que presque tous nos compositeurs modernes réclament avec quelque droit une part à l'honneur de ces victoires du piano. L'arpége, la réunion des mélodies, le chant arraché au médium et transplanté dans toutes les régions du clavier, la main gauche luttant de force et de dextérité avec la droite, le tremolo grandissant jusqu'à la solennité de la terreur, le trille parvenant à éclipser l'oiseau, inimitable lui-même, des groupes de notes enchâssant dans des formes variées une mélodie perdue, métamorphosée, transformée, retrouvée, reprise, pavoisée et portée triomphalement enfin par des flots de sons se gonflant comme une écume bouillonnante....., sont des découvertes de fraîche date, dont l'école moderne du piano s'est enrichie comme d'une mine de Golconde. Elle a puisé tous les ornements possibles parmi ces étincelantes parures, et s'il s'en est trouvé de temps à autre qui les ont adaptés avec mauvais goût, ils sont aisément oubliés dans cette large répartition des trésors nouveaux.

Liszt avait ouvert la voie; tout le monde s'y précipita. Il continua à la suivre sans interruption, et avec un excellent discernement, consacrant d'abord, avec adresse et modestie, son talent aux œuvres des maîtres passés et contemporains. Ses concerts à travers l'Europe entière, son exécution qu'il serait inutile de qualifier, étendirent rapidement la popularité de ses innovations. Les admirables partitions de piano des symphonies de Beethoven, les transcriptions des mélodies de Schubert, qui lui durent d'être arrachées de l'obscurité et recherchées par la vogue, celles des soirées de Rossini et des soirées italiennes ont été suivies de fantaisies sur *Don Juan*, *Robert*, les *Huguenots*, la *Somnambule*, *Lucia*, *Norma*, etc., etc.

A ces publications principales, Liszt en joignait beaucoup d'autres, et si l'on négligeait de lui reporter toujours le mérite d'avoir créé ce genre de littérature musicale, l'immense débit de ses écrits était du moins une preuve qu'on lui reconnaissait une supériorité incontestable dans cette spécialité. Il réussit de cette sorte à élaguer de l'introduction des formes nouvelles qu'il donnait aux compositions de piano les contestations qui se fussent élevées, sans doute, s'il ne les avait adaptées qu'à des œuvres originales. X.

(*La suite au prochain numéro.*)

(1) Beethoven, dans sa symphonie sur la *Victoire de Waterloo*, a employé le canon.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, les *Huguenots*, dont la reprise continue d'attirer la foule.

*** La représentation au bénéfice de Barroilhet a eu lieu hier samedi.

*** La *Favorite* a été donnée dimanche dernier pour le début de Mlle de la Morlière. Si ce début n'a pas été plus heureux, il faut s'en prendre sans doute à l'émotion de la cantatrice et à son inexpérience de la scène, où elle paraissait pour la première fois. Gueymard a eu de bons moments dans le rôle de Fernand.

*** L'Alboni doit arriver bientôt à Paris. La célèbre artiste est engagée, dit-on, pour quelques concerts et représentations au théâtre de l'Opéra.

*** Après demain, mardi et pour cette fois seulement, *Lucrezia Borgia*, ce beau drame de Victor Hugo, si bien traduit par Donizetti, sera représenté au Théâtre Italien. Mmes Ronconi et d'Angri, MM Ronconi et Moriani en rempliront les principaux rôles. La moitié de la recette sera consacrée aux victimes d'Angers.

*** Le *Sélam*, de M. Ernest Reyer, a été exécuté pour la seconde fois mercredi dernier. Cette exécution était accompagnée d'un concert, dans lequel, entre autres morceaux, Junca est venu chanter une composition assez originale dont M. Ernest Reyer est aussi l'auteur.

*** C'est hier au soir que la première représentation du *Songe d'une nuit d'été* a été donnée à l'Opéra-Comique

*** Il se prépare à Lyon une belle solennité artistique à l'occasion de l'inauguration d'une statue équestre de l'empereur Napoléon; il sera joué au Grand-Théâtre un petit opéra, qui prendra le titre d'à propos en un acte, et dont le poëme, inédit, est dû à M Scribe. La musique, composée spécialement pour cette circonstance, est de M. Clapisson. M. Meillet, dont les débuts ont été remarqués à l'Opéra, jouera le principal rôle.

*** Le concert donné par Mlle Ida Bertrand avant son départ pour Londres est dû à loin de nous, et cependant nous devons constater le grand effet produit par elle dans la cavatine de Tancrède, *I tanti palpiti*, dans la scène de *Roméo et Juliette*, où sa sœur l'accompagnait sur la harpe, et dans la *Caroline*, chanson napolitaine d'un genre léger et gracieux, faisant contraste avec la sévérité des morceaux qu'elle interprète ordinairement avec tant de puissance.

*** La Société de l'union musicale donnait dimanche dernier une matinée supplémentaire au bénéfice de Mme Manéra, veuve de son fondateur. Mme Pleyel s'y est fait entendre; elle a joué pour la seconde fois le concerto de Mendelssohn, qu'elle avait exécuté avec tant de succès dans la matinée précédente, ensuite une mélodie de Schubert et la *Fantaisie* de Prudent, qu'elle a jouée avec le même succès dans tous les concerts. La grande artiste a produit plus d'effet que jamais : les applaudissements sans fin de l'auditoire et de l'orchestre l'ont accueillie et reconduite à chaque morceau Mme Pleyel est partie pour Metz, d'où elle se rendra à Nancy et à Strasbourg; de là, elle nous reviendra pour peu de temps, avant de partir pour l'Allemagne.

*** Dans le second concert donné par la Société philharmonique de Versailles, Barroilhet est venu chanter avec un succès d'enthousiasme la *Vanta* d'Halévy, et le *Vieux Caporal*, paroles de Béranger, musique de Bonoldi. Aujourd'hui, le *Vieux Caporal* sera chanté de nouveau par Barroilhet dans le grand concert religieux et militaire qui a lieu dans la salle Sainte-Cécile.

*** Le chœur de l'*Enclume* a été exécuté en même temps, dimanche dernier, au Cirque des Champs-Élysées, par les Orphéonistes et dans le vaste amphithéâtre de l'Ecole de médecine, par les élèves de M. Emile Chevé, sous la conduite de leur maître Comme de coutume, des applaudissements enthousiastes ont accueilli ce chant national, que l'auteur du *Chalet*, M. Adolphe Adam, a composé pour les élèves de la méthode Galin-Paris-Chevé, et dont les paroles sont dues à la plume de M. A. Vialon, un des adeptes de ce nouvel enseignement musical populaire.

*** La Société philharmonique de Paris, fondée par Berlioz, donnera mardi prochain, dans la salle Sainte-Cécile, à 8 heures du soir, son quatrième et dernier concert. Nous appelons l'attention de nos lecteurs sur le programme de cette intéressante soirée, qui clora dignement la saison musicale.

*** Cette même Société vient de prendre l'initiative d'une cérémonie funèbre qui aura lieu prochainement dans une des principales églises de

Paris, à l'occasion du désastre d'Angers. Elle se propose d'y exécuter le *Requiem* de M. Berlioz avec toutes les forces instrumentales et corales dont elle dispose, auxquelles s'adjoindra l'élite des autres orchestres et chœurs de la capitale. Le produit des chaises et de la quête qui sera faite par les dames patronesses est destiné à secourir les familles des victimes de l'affreuse catastrophe. Nous ferons prochainement connaître le jour de cette imposante solennité.

*** La grande matinée musicale donnée au Jardin-d'Hiver jeudi dernier a été des plus brillantes et des plus productives. Le *Désert*, de Félicien David, y a fait très-heureusement sa rentrée dans le monde, et l'on y a également applaudi un *Hymne à l'harmonie*, grand chœur avec orchestre, du même compositeur. Mme Pleyel, qui n'a pas manqué à une seule fête de la bienfaisance a joué, avec sa supériorité charmante, le *Concert Stück*, de Weber, l'andante des *Puritains*, de Dœhler, et la tarentelle de Liszt.

*** Les théories complètes du chant, par M. Stéphen de la Madelaine qui ont été approuvées récemment par l'Institut de France, viennent également d'obtenir les suffrages du comité d'enseignement du Conservatoire de musique.

*** Le célèbre harpiste Félix Godefroid donnera, le mercredi 1er mai, un concert dans la grande salle du Conservatoire. Mme Damoreau s'y fera entendre, et cela suffirait pour rendre ce concert le plus attrayant de toute la saison.

*** M. Piermarini nous écrit pour réclamer Mme Laborde, qui vient de débuter à l'Opéra, comme son élève. Nous ne mettons pas en doute la réalité des titres du professeur, mais il n'en est pas moins certain que Mme Laborde, alors Mlle Villiomi ou Guillaume, a suivi la classe de vocalisation tenue par M. Panseron au Conservatoire.

*** Mme veuve Auber, mère de l'illustre compositeur de ce nom, est morte jeudi dernier, à l'âge de 93 ans. Ses obsèques ont été célébrées hier samedi, à l'église Notre-Dame de-Lorette.

Chronique départementale.

*** *Bordeaux*, 10 avril. — L'Alboni, après avoir donné un concert, à joué dans *Charles VI*, la *Favorite*, la *Reine de Chypre* et la *Fille du régiment*. Toutes ses représentations ont attiré une foule brillante et provoqué l'enthousiasme.

*** *Marseille*, 14 avril. — Le succès du *Prophète* se soutient et s'accroît. Lundi dernier, Mlle Koska, qui, sans répétition, s'était chargée du rôle de Fidès, en remplacement de Mme Steiner-Beaucé, a été couverte d'applaudissements et rappelée à la fin du spectacle. — Le concert donné au bénéfice de l'Association des artistes-musiciens, dans la salle Boisselot, avait attiré la foule. Mmes Didot, Steiner-Beaucé, MM. Mathieu, Didot et Martin, en ont fait les honneurs. Les chœurs Trotebas se sont surpassés. Un fragment de la symphonie en *la*, de Beethoven, ouvrait la séance, et la quatrième partie du *Christophe Colomb*, de Félicien David, l'a dignement terminée.

*** *Boulogne-sur-Mer*, 16 avril. — La Société philharmonique vient de donner le deuxième concert au bénéfice des pauvres, avec le concours des amateurs pour la partie vocale. Une scène avec chœurs (paroles de Mme E. Janin) de la composition de M. Filliette, artiste du pays, a été dite avec beaucoup d'ensemble. L'orchestre et les choristes ont parfaitement exprimé les intentions de l'auteur, qui, dans ce morceau remarquable, a fait preuve de science et d'imagination. Le chœur du marché de la *Muette* a été chanté avec tout le *brio* convenable. Un fragment de symphonie, composé par un autre Boulonnais, M. Montcavrel, élève d'Halévy, a été rendu de manière à faire honneur à l'élève d'un tel maître. Mlle Guilmant, jeune artiste, élève distinguée de Prudent, a fait entendre sur le piano de charmantes études, aux applaudissements de toute l'assemblée; et puis une bonne fortune nous ayant envoyé M. Léon Magnier, l'habile flûtiste, aussi de Boulogne, notre population dilettante a pu donner à cet artiste éminent, dont elle se fait gloire, tous les témoignages de sa vive sympathie. N'oublions pas de mentionner le jeune Desailly, qui s'est fait entendre sur le violoncelle, de manière à donner les plus grandes espérances.

Chronique étrangère.

*** *Londres*, 13 avril. — Au théâtre de Sa Majesté, *Don Pasquale* a eu pour successeur *Don Giovanni*, qui se jouait presque en même temps au théâtre de Covent-Garden. Mme Sontag chantait le rôle de Zerlina, que Mme Malibran, Mme Persiani et l'Alboni ont interprété successivement, chacune à sa manière. Celle de Mme Sontag n'est pas aussi exacte, aussi fidèle au texte que celle de l'Alboni, mais elle est charmante et lui a fait redemander le duo *La ci darem*, l'air *Batti Batti*, et *Vedrai, carino*; c'était, comme jadis, avec Mme Mainvielle-Fodor, à Paris. Colletti n'est pas l'idéal du héros espagnol, pas plus que Mme Parodi celui de dona Anna. Lablache est le plus gros et le plus comique des Leporello. Carlotta Grisi et Marie Taglioni se disputent la palme dans le ballet. — *Masaniello* et Tamberlik ont réussi deux fois de compagnie à Covent-Garden. Ensuite on a donné *Lucrezia Borgia*, dans laquelle on attendant Mlle de Méric, Mme d'Okolski a débuté, sans succès, par le rôle d'Orsini; puis est venue *Norma* en remplacement des *Puritains*, avec Mlle Grisi, Tamberlik et Mlle Vera très-bien placée dans le rôle d'Adalgise. *Robert-le-Diable* est annoncé : Mario, Tamberlik, Formes, Massol, Tagliafico; Mmes Grisi et Castel en doivent paraître à la fois; ce sera quelque chose d'admirable et d'extraordinaire.

— Mardi dernier, 16 avril, M. le comte et Mme la comtesse de Rossi (Henriette Sontag), ont été reçus par la reine et le prince Albert, qui avaient réuni une brillante société, où se trouvaient plusieurs membres de la famille royale et les sommités de la noblesse anglaise. Mme de Rossi a chanté le grand air de l'*Enlèvement du Sérail*, de Mozart, un air des *Huguenots*, de Meyerbeer et une cavatine de Rossini.

*** *Bruxelles*. — M. Fétis a donné samedi dernier une seconde séance au *Cercle artistique et littéraire*, sur l'histoire de la musique depuis l'époque de la Rédemption. Après avoir rappelé en peu de mots la transformation que les consolantes doctrines de l'Évangile produisirent dans le sort de l'humanité, dans les idées et dans les mœurs, ce savant professeur a dit comment le chant, appliqué aux prières des chrétiens, a pris tout à coup un caractère d'onction et de gravité auparavant inconnu; comment ce chant s'est introduit de l'Orient à l'Occident dès le second siècle de l'ère chrétienne, comment il s'y est modifié et en quel état il a trouvé le pape saint Grégoire, lorsqu'il en a entrepris la coordination dans son antiphonaire.

*** *Berlin*, 15 avril. — Mme Viardot a fait hier sa première apparition au Théâtre-Royal; elle avait choisi pour ses débuts le rôle de Valentine des *Huguenots*. Cette belle partition, et les noms de Viardot, de Tichatschek, exercent toujours une puissante attraction sur le public : aussi malgré le taux élevé du prix des places, la salle était comble. Après le grand duo du quatrième acte, Mme Viardot fut rappelée sur la scène. Tichatschek était plus en voix qu'il ne l'avait été dans *Robert-le-Diable* : c'est un artiste intelligent qu'on écoute toujours avec plaisir. On a également applaudi Mlle Tuczek (la reine), M. Krause Nevers, Beltcher (St-Bris), et Zschiesche (Marcel). — Le 9 avril, un concert avait eu lieu à la cour : on y a entendu M. Tichatschek et Mlle Nissen, à laquel le roi a témoigné sa satisfaction dans les termes les plus flatteurs. Meyerbeer tenait le piano.

*** *Cologne*. — Le *Prophète* a été représenté pour la première fois mardi 17 avril, avec un éclatant succès; la deuxième représentation a eu lieu le surlendemain, jeudi, 18 avril.

*** *Naples*, 10 avril. — Les théâtres royaux continuent de rester fermés, et il ne s'est encore trouvé personne qui voulût se charger de leur direction.

*** *Weimar*. — On a repris, sous la direction de Franz Liszt, le *Comte Ory*, de Rossini, qui, depuis longtemps, avait disparu du répertoire de la scène allemande.

*** *Prague*. — M. Tomaschek vient de mourir dans sa 76e année. Ce compositeur avait formé un grand nombre d'artistes, parmi lesquels se distinguent Schulhoff, Deyschock et Tedesco.

*** *Copenhague*, 6 avril. — Les orages politiques, qui n'ont pas même épargné notre paisible pays, empêchaient depuis longtemps les artistes étrangers de nous rendre visite. Heureusement le calme a reparu, et avec lui les artistes, dont la présence nous est si chère. Nous connaissions M. Leonard depuis 1847. Son talent qui nous charmait alors, s'est accru dans des proportions étonnantes. Il est du petit nombre des violonistes actuels qui, voués au culte du beau, ne le sacrifient jamais à des études gymnastiques plus étourdissantes que touchantes, non que nous prétendions qu'il ne possède pas toutes les ressources de son instrument : ses arpèges et son admirable *staccato* prouvent suffisamment ce qu'il est en état de faire pour la plus grande satisfaction des amateurs de tours de force. Dans son concert de jeudi dernier, M. Léonard n'avait qu'un auxiliaire, mais celui-là en valait bien dix, car c'était sa femme, la jeune et charmante cantatrice, qui s'est fait connaître d'abord sous le nom d'Antonia di Mendi. Mme Léonard est une artiste de premier rang : sa voix de soprano n'a pas moins de brillant que de fraîcheur et d'émotion; ses intonations sont d'une pureté métallique. Elle chante avec une simplicité et un sentiment qui prouvent en faveur de sa méthode et de son organisation. Inutile d'ajouter que les deux virtuoses ont été salués de bravos frénétiques et de rappels réitérés.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

CONCERTS ANNONCÉS.

Le 21 avril à 2 heures, concert religieux et militaire au bénéfice des pauvres d'Arcueil et des orphelins du choléra. — Salle Ste-Cécile.
Le 22 avril à 2 heures, M. Fumagalli. — Foyer du Théâtre-Italien.
Le 23 avril à 8 heures du soir, Société philharmonique, M. Berlioz. — Salle Ste Cécile.
Le 24 avril à 8 heures du soir, Mlle Hersilie Rouy. — Salle Sax.
Le 26 avril à 8 heures du soir, M. Auguste Wolff. — Pleyel.
Le 27 avril à 2 heures, M. Amédée Pellegrin. — Pleyel.
Le 1er mai à 8 heures et demie du soir, M. Godefroid. — Salle du Conservatoire.

SOCIÉTÉ PHILHARMONIQUE.

Mardi, 23 avril, à 8 heures du soir.

4e et dernier concert.

PROGRAMME.

1° Ouverture d'*Athalie*, de F. Mendelssohn, exécutée pour la première fois à Paris.
2° La première partie de la *Damnation de Faust*, de H. Berlioz.
1. Pastorale;
2. Ronde de paysans;
3. Marche hongroise.
Le récitatif de *Faust* sera chanté par M. Roger.
3° Air de la *Donna del Lago* de Rossini, chanté par Mme Ernesta Grisi.
4° *Marche des Hébreux vers la terre promise* (fragment de *Moïse au Sinaï*), de Félicien David, exécutée sous la direction de l'auteur.
Le solo sera chanté par M. Génibrel.
5° Solo de violoncelle de Servais, exécuté par M. Jacquart, membre de la Société.
6° Air chanté par Mme Laborde.
7° *Chœur des chasseurs*, composé par M. Cadaux, membre de la Société, exécuté pour la première fois.
8° Air de *Joseph* de Méhul, chanté par M. Roger.
9° Air de *Grâce* de *Robert-le-Diable*, pour le monocorde, suivi de *Pizzi-Arco*, caprice pour le violon, exécutés par M. Appolinaire de Kontski.
10° *Invitation à la valse*, rondo de piano, de Weber, instrumenté pour l'orchestre par M. Berlioz.

On trouve des billets : chez MM. Brandus et Cie, rue Richelieu, 87, et à la salle Sainte-Cécile, rue de la Chaussée d'Antin, 49 *bis*.

Le concert du 16 avril ayant été remis au mardi 23, les billets pris d'avance seront reçus.

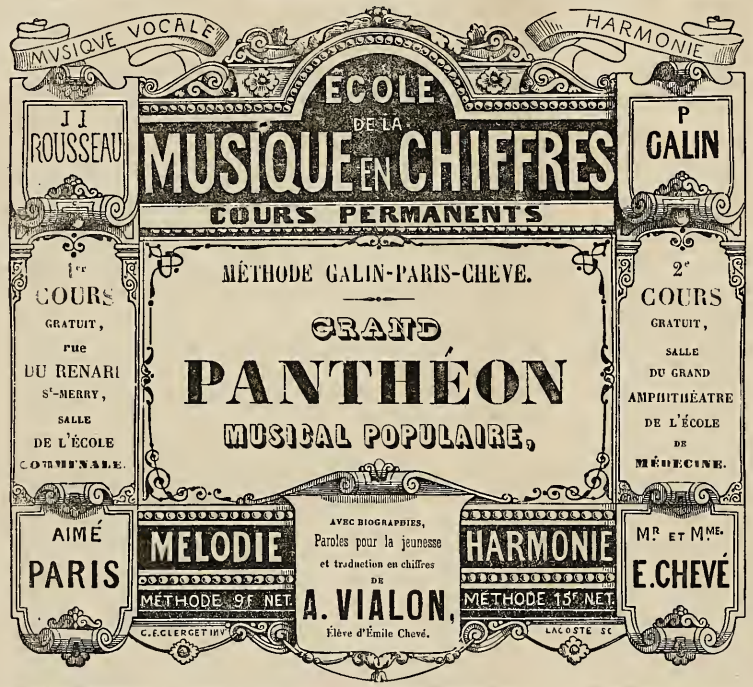
BRANDUS ET Cie, 87, rue Richelieu, — ÉDITEURS. — **TROUPENAS ET Cie,** 40, rue Vivienne,

FRANZ LISZT

ILLUSTRATIONS DU PROPHÈTE.

1er CAHIER. **Prière, Hymne triomphal et Marche du sacre.** — CHAQUE : 5 FR. NET. — 2e CAHIER. **Les Patineurs**, scherzo.

SOUS PRESSE : 3me Cahier : CHŒUR PASTORAL ET APPEL AUX ARMES.



Panthéon **Scholastique**	moderne.	Méthode de musique vocale. net. 7f 50	Panthéon **Patriotique**	moderne.	Nouveaux chants nationaux net. 2f »
— —	id	Méthode d'harmonie net. 15 »	— —	ancien.	Chants héroïques de nos pères 3 50
Panthéon **Instrumental**	moder.	Méthode de piano [prochainement.]	Panthéon **Harmonique**	moderne.	Morceaux des élèves de E. Chevé. 6 »
— **Vocal**	id.	800 duos gradués. net. 8 »	— —	id	Les femmes compositeurs. id. 1 50
Panthéon **Dramatique**	moderne.	Opéras nouveaux célèbres. net. 3 50	Panthéon **Comique**	moderne.	Chansonnettes comiques célèbres.
— —	ancien.	Grands maîtres dramatiques.	— **Mélodique**	ancien	La clé du caveau, 2,500 airs. 10 »
Panthéon **Religieux**	moderne.	Morceaux religieux nouveaux.	Panthéon —	moderne.	Romances nouvelles à grand succès.
— —	ancien.	Grands maîtres religieux. net. 3 50	— **Classique**	id.	Célèbres vocalistes modernes.
Panthéon **Choral**	moderne.	Hommage à l'École de Galin. net 2 »	Panthéon **Récréatif**	moderne	Quadrilles, Valses, Polkas, etc.

AVIS. Toute reproduction entière ou partielle des morceaux de notre Bibliothèque en Chiffres, par UN MOYEN QUELCONQUE D'IMPRESSION (même en vue d'une simple exécution), est formellement INTERDITE et sera poursuivie. — Chaque demande adressée *franco* à M. A. VIALON, rue de la Bourse, n. 1, devra être accompagnée d'un mandat sur la poste. Les frais d'envoi sont à la charge du demandeur.

PARIS, A. VIALON, rue de la Bourse, n° 1, chez **A. BRULLÉ**, Éditeur, grande galerie des Panoramas, 14.

Les 800 Duos et les Méthodes se trouvent chez M. Émile CHEVÉ, rue Saint-André-des-Arts, 52 (ancien 60).

Panthéon dramatique, **OPERAS NOUVEAUX,** 300 morceaux célèbres, à 2, 3 et 4 voix égales, avec accompagnements, Biographie et paroles pour la jeunesse, extraits des Opéras (propriété) :

ADAM. . . .	Postillon de Lonjumeau.	CLAPISSON.	Gibby.	LE SUEUR. . .	Alexandre à Babylone.
—	Le roi d'Yvetot.	—	Le Code noir.	—	La Caverne.
—	Cagliostro.	—	La Perruche.	—	La mort d'Adam.
—	Le morceau d'ensemble.	DONIZETTI.	Lucie de Lamermoor.	A. MAILLART. .	Gastibelza.
AUBER. . .	La Muette de Portici.	—	Lucrèce Borgia.	MENDELSOHN.	Antigone.
—	Le Concert à la cour.	—	Marie de Rohan.	MEYERBEER. .	Robert-le-Diable.
—	Emma.	F. DAVID.	Christophe-Colomb.	—	Les Huguenots.
—	La Neige.	FÉTIS. . .	La Vieille.	MONPOU. . . .	Piquillo.
—	Leicester.	FLOTOW. .	L'âme en peine.	—	La robert-Simnel.
BALFE. . . .	Le Puits d'amour.	GRISAR. .	Sarah.	MONTFORT. . .	Jeunesse de Charles-Quint.
BAZIN. . . .	La Saint-Sylvestre.	—	L'eau merveilleuse.	NIEDERMEYER.	Marie-Stuart.
BOIELDIEU. .	Petit chaperon rouge.	HALÉVY. .	La Juive.	PERSIANI. . .	Inès de Castro.
—	Les deux nuits.	—	Guido et Ginevra.	POIRIER. . . .	Le Caquet du couvent.
—	Les Voitures versées.	—	La Tentation.	—	Signor Pascarello.
—	Fête du village voisin.	—	Le Dilettante.	F. RICCI. . . .	Scaramouche.
A. BOIELDIEU.	Marguerite.	—	Le Drapier.	RUOLTZ. . . .	La Vendetta.
—	Le Bouquet de l'Infante.	HEROLD. .	Zampa.	SCARO.	La Tête de Méduse.
BOISSELOT. .	Ne touchez pas à la reine.	KASTNER. .	La Maschera.	THOMAS. . . .	Mina.
CADOUX. . .	Les deux gentilshommes.	N. LOUIS.	Marie-Thérèse.	THYS.	La Sournoise.
CARAFA. . .	Masaniello.	—	Les deux sergents.	VERDI.	Ernani.

La livraison de 16 pages grand in-8°, net : 50 cent — En vente : 3 fr. 50 c. net, les 7 premières livraisons, contenant 50 morceaux. En vente, la 8e livraison, contenant 7 chœurs, dont un des HUGUENOTS. — Sous presse, la 9e livraison, commençant par le célèbre duo de la MUETTE.

Chez BRANDUS et Ce, rue Richelieu, 87.

SYMPHONIE

En *mi* mineur pour Orchestre, composée par **ALBERT SOWINSKI.**

Grande partition, dédiée à S. M. le roi de Suède et de Norwège.

Œuvre 62. — Prix : 20 fr.

Paris, J. MEISSONNIER fils, éditeur-commissionnaire, 22, rue Dauphine.

J. SCHULHOFF.

Op. 26. CANTABILE	6 »	Op. 8. VILLANELLE	7 50
Op. 27. TROIS IDYLLES (2e livre)	7 50	Op. 9. DANSE SYRIAQUE	7 50

Mlle Joséphine MARTIN.

HENRI RAVINA. Op. 23. ***Thème original varié.*** Prix : 9 fr.

F. LISZT.

Op. 71. LE LILAS, valse brillante	6 »	Trois caprices poétiques : N. 1. IL LAMENTO	7 50
Op. 72. LA VIOLETTE, valse redowa	6 »	— 2. LA LEGGIEREZZA	7 50
Op. 80. LA SECONDE PLUIE DE PERLES	5 »	— 3. UN SOSPIRO	7 50
Op. 81. LE MATELOT, caprice	6 »	L'ÉTOILE DU SOIR, romance sans paroles	5 »
Op. 82. Fantaisie hongroise	7 50	LE CHANT DU CROISÉ, ballade	5 »

G. A. OSBORNE.

FELICIEN DAVID. DEUX MÉDITATIONS. — N. 1. LE CHANT DE L'EXILÉ, nocturne | 5 »
— 2. LE RÊVE D'UNE JEUNE FILLE, berceuse | 5 »

PARIS, IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Ce, RUE BERGÈRE, 20

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

17e Année. N° 17. 28 Avril 1850.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres. Cramer, Beale et Cie, 201 Regent street.
St-Pétersbourg. Belizard.
New-York. Scharfenberg et Lois.
Madrid. Union artistico-musical.
Rome. Merle.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Id.
Leipzig. Michelsen.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements et Belgique. 30
Etranger. 34

Annonces.

50 cent. la ligne. . . . . pour 1 fois.
30 cent. . . . . pour 3 fois.
20 cent. . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Quarante Mélodies de Meyerbeer. — Du chant dans les écoles d'Allemagne, par **Fétis** père. — Théâtre de l'Opéra-Comique, le *Songe d'une nuit d'été*, libretto de MM. Busier et Leuven, musique d'Ambroise Thomas (première représentation), par **Henri Blanchard**. — Société philharmonique, quatrième et dernier concert, par **Maurice Bourges**. Illustrations du *Prophète*, par F. Liszt (suite et fin). — Nouvelles et annonces.

Nos promesses sont remplies. Tous nos abonnés de Paris ont reçu, dès les premiers jours de cette semaine, le plus beau cadeau musical qui pût leur être offert, la collection la plus précieuse destinée à enrichir leur bibliothèque :

QUARANTE MÉLODIES DE MEYERBEER

réunies en un volume.

Ce volume, renfermant les inspirations éparses de l'auteur de *Robert-le-Diable*, des *Huguenots* et du *Prophète*, sera déjà parvenu à nos abonnés de la province et de l'étranger lorsqu'ils recevront le présent numéro de ce journal.

Tout abonné nouveau pourra également réclamer cette prime magnifique, indépendamment d'un album de chant et de piano.

DU CHANT DANS LES ÉCOLES D'ALLEMAGNE,

Et de quelques collections publiées récemment pour cet objet.

Depuis trente ans environ il a été fait beaucoup en France et en Belgique pour l'amélioration de l'éducation du peuple sous le rapport de la musique, et l'on doit avouer que ces efforts n'ont pas été sans résultats. Cependant nous sommes loin encore de l'Allemagne à cet égard, et notre chant populaire est encore bien rude et bien sauvage. Si nous recherchons les causes de cette différence, nous ne tardons pas à voir qu'elles résident dans le système suivi dans nos écoles, soit pour l'enseignement de la musique appliquée aux enfants du peuple, soit pour le choix des pièces sur lesquelles on les exerce.

Le gouvernement français a ouvert un concours, il y a quelques années, pour la composition de chants à l'usage de l'éducation musicale du peuple; ce concours a produit quelques bonnes choses et une immense quantité de médiocres et de mauvaises; en définitive, il n'est rien résulté de véritablement utile de cette épreuve officielle. Pour qui a l'expérience de ces choses, il n'était pas difficile de prévoir que ce serait l'histoire de la montagne en travail. Dans nos gouvernements constitutionnels, on se persuade toujours que l'administration peut tout régler du jour au lendemain, et l'on y oublie constamment que ce qui tient aux mœurs ne peut être que l'effet d'une progression très-lente, et ne s'accomplit que dans les siècles. Hoffmann de Fallersleben nous a fait voir, dans son intéressante histoire du chant religieux allemand jusqu'au temps de Luther (1), que, dès le XIIe siècle, le peuple germanique avait contracté l'usage du chant des cantiques à l'unisson, et que ce chant était enseigné jusque dans les villages par les pasteurs et les clercs. Le premier soin de Luther fut de populariser, par tous les moyens qui étaient en son pouvoir, le chant des psaumes et des cantiques. Il voulait que les maîtres enseignassent à la fois, dans les écoles les plus élémentaires, les principes de la musique et la pratique du chant.

Ses vœux se réalisèrent au-delà peut-être de ses espérances; car pendant la durée du XVIe siècle on vit se multiplier à l'infini, dans toute l'Allemagne, de petits livres qui contenaient les éléments de la musique et des recueils de chants chorals pour l'usage du peuple. Rapidement épuisées, les éditions de ces livres se succédaient avec une prodigieuse rapidité, parce que l'usage constant qu'on en faisait usait les exemplaires. Tel de ces livres, qui a été réimprimé jusqu'à douze ou quinze fois, est cependant aujourd'hui d'une excessive rareté, parce que les éditions tout entières ont été consommées dans les écoles.

Si l'on compare un tel état de choses avec ce qui se passait en France, en Belgique, et généralement dans les pays catholiques, il est facile de comprendre la différence qui existe aujourd'hui entre ces pays et l'Allemagne sous le rapport de l'éducation musicale, car pendant des siècles cette éducation a été renfermée dans l'intérieur des maîtrises des cathédrales ou des conservatoires qui leur ont succédé. Elle s'est incontestablement améliorée depuis l'époque dont j'ai parlé, et le goût de l'art s'est répandu là où il était auparavant inconnu; mais cette éducation est, en général, conçue dans un mauvais système, car l'enseignement embrasse trop de choses inutiles à des enfants qui n'ont besoin que de lire de simples mélodies, et conséquemment à qui il ne faudrait apprendre que ce qui est nécessaire pour parvenir à ce but. La pratique est tout ce que veulent donner les maîtres d'école d'Allemagne à leurs nombreux élèves, et les résultats qu'ils obtiennent prouvent qu'ils sont dans la bonne voie. Chez nous, au contraire, les réformateurs qui veulent mettre l'enseignement de la musique à la portée du peuple, tendent à faire les discoureurs sur les principes, et n'ont encore rien fait pour la pratique. Cela est tout simplement absurde.

Par cela même que l'enseignement est tout pratique dans les écoles primaires de l'Allemagne, tout s'y fait par exercices de chant, soit à l'unisson, soit à deux, trois ou quatre parties. Pour ces exercices, il était nécessaire qu'il y eût de nombreux recueils de mélodies faciles, bien rhythmées et d'un caractère véritablement populaire : quelques hommes de mérite, animés d'un dévouement sans bornes, se sont

(1) *Geschichte des deutschen Kirchenliedes bis auf Luthers Zeit.* Breslau, 1832, 1 vol. in-8°.

voués avec ardeur à ce genre de travail, qui n'offre pour récompense que la conviction de l'utilité. Autrefois les exercices de chant, dans les écoles, n'avait presque pas d'autre objet que le chant choral : ce chant n'est pas négligé de nos jours, mais sa monotonie a fait comprendre à quelques professeurs, vers le commencement de ce siècle, la nécessité de réveiller l'attention des enfants par des mélodies plus gracieuses et plus variées : Naegeli et Pestalozzi exercèrent particulièrement une heureuse influence sur cette amélioration de l'enseignement populaire de la musique. Après eux vinrent André (Jean), Buk, Fernhardt, Bencken, Bergt, Berner, Claudius (Georges-Charles), Gersbach, Gläser, Hering, Hillmer, Ritter (Pierre), Schulz (Charles-Frédéric), Seidel et d'autres; mais aucun d'eux n'a fait autant et aussi bien que M. Erk, professeur de musique au séminaire des instituteurs à Berlin, et son collaborateur, M. Guillaume Greef, professeur et organiste à Meurs. L'activité de ces hommes d'élite, particulièrement de M. Erk, tient du prodige Ses publications destinées aux écoles, offrent un répertoire varié sous toutes les formes et presque inepuisable. Ce n'est pas à dire qu'il ait composé toutes les pièces de ses recueils : il n'est souvent que collecteur et éditeur; mais il se distingue autant par le goût et le tact qui le dirigent dans ses choix que par son adresse à arranger pour des voix égales des morceaux écrits pour une harmonie de voix différentes. Or, les gens du métier savent quelles difficultés présente ce genre de travail, pour conserver des mouvements purs et naturels aux différentes parties, et pour ne pas sortir de l'étendue naturelle des voix.

Prenons, par exemple, la collection intitulée le *Petit oiseau chanteur*, recueil de chants à 1, 2, 3 et 4 voix (égales), divisé en quatre suites (1), dont la première vient d'atteindre sa dix-septième édition (en 1850), et qui s'est vendue au nombre prodigieux de 96.000 exemplaires! Un tel succès est la preuve inattaquable du mérite de l'ouvrage, d'une part, et de l'autre, de l'état florissant où l'enseignement élémentaire de la musique est parvenu en Allemagne. L'éditeur, M. Bädeker, à Essen, n'est pas étranger à ce succès sans exemple; car, convaincu de la fortune qui lui était réservée, il a voulu l'assurer par le bon marché inusité des exemplaires. Qu'on imagine un cahier de 24 pages, contenant 29, 36 ou 40 chansons, à 1, 2, 3 et 4 voix, imprimé sur beau papier en caractères mobiles de musique d'une grande correction, et couvert d'un papier carton très-solide; eh bien! le prix de ce cahier est d'un *bon gros* de Prusse, c'est-à-dire *douze centimes et demi*. Les quatre suites renferment *cent quarante-sept* morceaux de chant et coûtent *cinquante centimes*. Remarquable par le naturel des mélodies, la régularité du rhythme et l'élégance de l'harmonie, ce recueil ne l'est pas moins par le choix des textes, appropriés à l'intelligence des enfants auxquels il est destiné. Quelques-uns des chants qu'il renferme sont populaires en Allemagne, et ce choix ne peut qu'être loué; car non-seulement il rend l'enseignement plus attrayant et plus facile, mais il a pour résultat de conserver la pureté de ces chants nationaux.

Toutes les autres publications de ce genre auxquelles M. Erk a pris part sont faites avec les mêmes soins, la même intelligence. Le *Petit Jardin des Enfants*, collection de chants à une et deux voix, suivis de chants spirituels et de prières (2), renferme aussi bon nombre de chansons populaires, remarquables par la variété des formes et par leur caractère rhythmique, ainsi que des mélodies empruntées à d'autres recueils ou choisies dans les œuvres des compositeurs. Dans toutes ces pièces, les voix sont maintenues dans le médium de leur étendue, précaution indispensable pour ne pas porter atteinte à l'avenir de l'organe vocal des enfants. MM. Erk et Greef ont terminé ce recueil, ainsi que leurs autres publications, par de courtes notices biographiques sur les poëtes et compositeurs auxquels ces chants sont empruntés.

La *Couronne de Chansons*, autre collection donnée par les mêmes professeurs, est divisée en deux suites, dont la première renferme 113 chants à 1 et 2 voix, et la seconde, 90 mélodies à 3 et 4 voix (1). On ne peut donner trop d'éloges au choix de ces morceaux. La seconde partie est surtout remarquable par les mouvements naturels et faciles de toutes les voix, bien que resserrées dans l'étroit espace des voix de soprano et de contralto. Je n'ai rien vu de plus remarquablement écrit sous ce rapport que l'harmonie de ce recueil.

Dans son *Jardin de Chansons allemands*, recueil de mélodies à 1, 2, 3 et 4 voix (2), M. Erk a eu spécialement en vue les écoles de jeunes filles. Cette collection est divisée en trois suites. Ici le bon goût du savant professeur se fait remarquer dans le choix des sujets autant que dans celui des mélodies, plus gracieuses, plus douces, plus élégantes que celles qui sont destinées aux écoles du sexe masculin, mais moins énergiquement rhythmées.

La première livraison d'un nouveau recueil à l'usage des gymnases, écoles secondaires et scientifiques, vient d'être publiée par MM. Erk et Greef, sous le titre de *Sœngerhain*, que je ne puis traduire que par le *Chantre des Bois* (3). La nature des paroles de ce recueil a fait choisir ce titre, parce que toute la poésie du recueil a pour objet les plaisirs qu'on peut goûter à l'ombre des bois. On comprend, d'après le titre, que ces chants sont destinés aux promenades des écoliers. En Allemagne, en effet, le chant se fait entendre partout. La poésie, la musique, tout a ici un caractère différent de ce qui se trouve dans les recueils dont j'ai parlé précédemment. Ce ne sont plus des enfants qui chantent, ce sont des adolescents, presque de jeunes hommes, et la collection de MM. Erk et Greef est un intermédiaire entre les premiers chants des écoles primaires et les chœurs de voix d'hommes, pour lesquels les Allemands possèdent un répertoire si riche et si varié.

M. Erk, à qui l'on doit la meilleure collection générale des chants populaires de l'Allemagne, a aussi publié pour les écoles cent chansons de cette espèce sur des textes de Hoffman de Fallersleben. Cette petite collection, faite avec beaucoup de goût, est divisée en trois suites (4).

Voilà comment les Allemands comprennent l'introduction de la musique dans l'éducation des enfants du peuple. Dès le premier âge, on occupe les enfants de cet art; l'exercice, incessamment répété, forme l'oreille et développe le sentiment du rhythme et de l'harmonie. Parvenus à l'âge où ils doivent entrer dans les écoles secondaires ou dans les gymnases, ils y retrouvent le même enseignement pratique à un degré plus élevé; et enfin, lorsqu'ils sont à l'université, ils continuent de développer le sentiment de la justesse, de l'harmonie et du rhythme dans les chœurs de voix d'hommes, en même temps que leur organe vocal acquiert de la souplesse et de la puissance. De là vient la supériorité d'organisation musicale de la nation allemande. Si jamais la France sort du marasme qui la tue depuis plus de deux ans (ce qui ne sera pas le moindre des miracles de la Providence); si la société tout entière ne périt pas sous les coups qui lui sont portés (ce qui est au moins douteux); si, enfin, il y a un jour un gouvernement qui gouverne et qui ait faculté de s'occuper du bien-être moral d'une grande nation si déchue, il n'aura pas autre chose à faire que d'obli-

(1) *Singvœgelein. Sammlung ein, zwei, drei und vierstimmiger Lieder für Schule. Haus und Leben. Herausgegeben von L. Erk und W. Greef, 17e Auflage.* Essen, Bædeker, 1850, 4 Hefte in-8°.

(2) *Kindergœrtchen. Auswahl von ein und zweistimmigen Gesœngen und Gebeten für das zartere Jugendalter. Herausgegeben von L. Erk und W. Greef.* Essen, Bædeker, 1843, in-8°.

(1) *Liederkranz. Auswahl heiterer und ernster Gesœnge für Schule, Haus und Leben. Herausgegeben von L. Erk und W. Greef. 2 Hefte.* Ibid. 1848-1849, in-8°.

(2) *Deutscher Liedergarten. Sammlung von ein, zwei, drei und vierstimmigen Liedern für Mœdchenschulen, von L. Erk und Aug. Jacob. 5 Hefte.* Ibid. 1846-1847, in-8°.

(3) *Sœngerhain. Sammlung heiterer und ernster Gesœnge für Gymnasien, Real und Bürgerschulen. Herausgegeben, etc.* Essen, Bædeker, 1830. 1 Heft, in-8° obl.

(4) *Hundert Schullieder von Hoffmann v. Fallersleben. Mit bekannten Volksweisen versehen, etc. Von L. Erk.* Leipsick, W. Engelmann, 1848, in-8°.

ger sérieusement et sincèrement les instituteurs à donner à leurs élèves une connaissance pratique de la musique au moyen de chants qu'il faudra bien se garder de rendre officiels, laissant à l'intérêt des artistes et des éditeurs le soin de pourvoir aux besoins à cet égard. Alors il y aura une éducation musicale dans toute la population française comme il y en a une en Allemagne.

FÉTIS père.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

LE SONGE D'UNE NUIT D'ÉTÉ.

Opéra-comique en trois actes,

Libretto de MM. ROSIER et LEUVEN, *partition de* M. THOMAS.

(Première représentation, le 20 avril 1850.)

Alexandre Duval a fait pour Talma une comédie en un acte, intitulée *Shakspeare amoureux* d'une princesse... de ses tragédies, comme dit l'auteur dans sa préface, d'une de ses actrices enfin : « Ce sujet, ajoute-t-il, qui ne m'offrait ni plan ni intrigue, me fit pourtant naître l'idée d'en composer une petite pièce. J'ai cru que l'amour d'un poëte tragique pourrait intéresser au théâtre. » M. Rosier a refait Shakspeare amoureux, ou plutôt Elisabeth amoureuse de Shakspeare, ce qui n'est pas tout-à-fait aussi vraisemblable, et cela avec les souvenirs du *Dormeur éveillé*, d'*Aline, reine de Golconde*, de la *Dame blanche*, etc. Tous les journaux s'étant étendus largement dans l'analyse de ce libretto, nous ne le prendrons pas au point de vue d'une grave critique dramatique ; nous ne le considérerons que comme un cadre musical, dans lequel M. Ambroise Thomas a enchâssé un charmant tableau harmonique, comme il le fait toujours quand il écrit une partition pour le théâtre de l'Opéra-Comique. Donc, on voit au premier acte la fière Elisabeth, qui ne connaît pas son poëte favori, familier, son bouffon, son fou de Shakspeare comme elle l'appelait, et qui vient, avec une de ses suivantes, la comtesse Olivia, dans une taverne, pour voir enfin l'auteur de *Macbeth* et d'*Othello*. Le grand poëte s'enivre et s'endort devant sa souveraine qu'il ne connaît pas, et, pendant son sommeil bachique, il est transporté dans le parc et les jardins du château de Windsor ou de Richemond. Là, développement de l'amour mystérieux, exalté, poétique de la reine pour son sujet, et *vice versâ*, amour servi et contrecarré par celui de la comtesse Olivia et de lord Latimer, amant jaloux qui s'obstine à voir dans Shakspeare un rival heureux. Tout s'explique : lord Latimer acquiert la certitude qu'il est aimé de miss Olivia, qu'il règne seul sur son cœur; et la fille du féroce Henri VIII continue à régner sur les trois royaumes unis et sur le cœur de son poëte ordinaire et extraordinaire. Voilà sommairement le sujet et l'action de ce libretto, comme il nous est permis à nous, analyseur des choses musicales, de les présenter à nos lecteurs. Il est vrai de dire que nous avons oublié de mentionner dans la nomenclature des personnages qui concourent à cette action, le tavernier chez qui se passe le premier acte, et sir John Falstaff, ce type du comique anglais créé par le grand William Shakspeare, et qui nous est représenté par Battaille d'une façon remarquable.

Sur ce canevas, M. Ambroise Thomas a brodé de ces mélodies charmantes, un peu maniérées, et de ces harmonies fines, quelquefois inattendues, presque neuves, qui abondent sous sa plume.

L'introduction de l'ouverture de son nouvel ouvrage est toute empreinte du charme mystérieux et des bruissements vagues, et de la brise, et de la fraîcheur du soir. Cette symphonie, pleine d'une délicieuse poésie musicale, est à elle seule le *songe d'une nuit d'été* comme il est né dans la pensée et comme l'a décrit Shakspeare avec tous ses prestiges capricieux et ses molles rêveries. La flûte s'y livre à de suaves fantaisies mélodiques ; les violoncelles y chantent mélancoliquement ; le hautbois y fait entendre sa voix naïve et champêtre; et même le cornet à piston s'y produit d'une façon distinguée. Une espèce de *scott-reel* intervient dans la seconde partie de cette ouverture et y réveille pour ainsi dire le galop français d'une manière commerciale, c'est-à-dire en vue de l'arrangement et de la vente. Les couplets de Falstaff, qui sont intercallés dans l'introduction, sont francs et bien rhythmés; ils sont vocalisés d'une manière brillante par le chanteur. Le duo de la reine et d'Olivia qui suit est également joli et brillant de vocalisation. Le trio de scène entre les deux soprani et Falstaff est bien déclamé par le compositeur; mais après un charmant dessin des quintes, il intervient une cabalette en valse d'un style commun. Après cela un dialogue s'établit entre Shakspeare et lord Latimer, dialogue procédant un peu des pensées du grand poëte anglais, et dont M. Rosier a eu raison de faire son profit.

Une romance, avec accompagnement d'alto solo, est dite ici par Latimer, romance d'une mélodie charmante, et dont le chanteur augmente encore le charme.

Le duo entre la reine et Shakspeare : *Je trouve au fond du verre*, est bien fait ; mais il offre des passages mal déclamés. Si de fort jolies ritournelles bien modulées de flûtes et de hautbois interviennent sur : *La raison ne me laisse, etc.*, la mélodie est fausse d'expression dramatique sur le vers : *Aux plus grossiers des matelots*. Le chant dans lequel Falstaff intervient est pittoresque, et le chant de Latimer se dessine bien aussi sur de jolis effets d'orchestre.

L'entr'acte musical qui annonce le réveil de Shakspeare, pendant la nuit d'été, dans le parc de Richemond, est d'un suave effet et de la plus élégante instrumentation, dans laquelle interviennent l'alto, les cors, qui modulent bien, et même le vulgaire cornet à piston, que M. Ambroise Thomas semble prendre à tâche de réhabiliter, en le faisant chanter d'une manière poétique. Après cette vaporeuse introduction, le compositeur a placé là un chœur de chasseurs, on ne peut mieux écrit pour les voix, dans lequel les premiers ténors font entendre une rentrée par une phrase chromatique descendant du plus délicieux effet, des basses vocales, traitées d'une façon toute pittoresque, et modulant avec beaucoup d'art. Ce chœur a été *bissé* à la première représentation; il le sera sans doute aux suivantes. On voit que la facture de ce morceau provient de Weber et des deux *modes* d'enseignement de Wilhem et Chevé. L'auteur du *Freischütz* en est l'inspirateur, et les disciples des deux institutions chorales que nous venons de citer en ont été ou en seront les interprètes.

L'air nocturne de Shakspeare célébrant les harmonies du soir rappelle le luxe orchestral que Grétry a essayé de déployer dans l'air de Gessner de sa *Lisbeth*. La reine survient, la sèche Elisabeth, que Shakspeare prend pour l'amante de son *Roméo*, et qui lui dit, ou plutôt lui chante en noble et pure mélodie accompagnée de suaves harmonies :

Non, je ne suis pas Juliette :
Réveille-toi, noble poëte!

Le chœur final de ce second acte est d'un style musical on ne peut plus dramatique. Cela est nerveux, chaleureux; tumultueux sans confusion ; brillant et bruyant sans tapage banal.

Malgré l'éclat qui m'environne,

est un de ces airs obligés, un *aria di bravura*, inhérents à l'emploi des reines et des *prime donne*. La reine du chant par intérim à l'Opéra-Comique, Mlle Lefebvre, dit cet air avec beaucoup de facilité et de grâce; elle en module même quelques traits en audacieuse et savante cantatrice; mais elle dit aussi en cantatrice, et c'est un défaut dont elle se corrigera, nous l'espérons, certaines phrases du dialogue alors qu'elle engage Shakspeare à écrire, à produire de nouveaux chefs-d'œuvre, et qu'elle ajoute en sons de tête : *pour l'illustration de mon règne.*

Le ciel enfin exauce ma prière,

est une jolie mélodie chantée par la comtesse Olivia; et le duo de scène et de passion qu'elle dit ensuite avec lord Latimer est écrit dans un bon sentiment dramatique. L'espèce de vilanelle chantée par la reine avec accompagnement obligé de flûte :

C'est un rêve de poésie,
Le songe d'une nuit d'été,

est d'un style rétrospectif comme le compositeur a déjà montré qu'il savait écrire dans la première partition. C'est peut-être le morceau de son ouvrage qui a le plus la physionomie du temps.

Le duo entre Falstaff et Shakspeare offre un riche travail d'orchestre qui témoigne du savoir du compositeur en instrumentation. Après ce morceau vient une romance quelque peu insignifiante qui nous dit que *tout est mensonge*, vérité aussi peu agréable à dire qu'à chanter. Ce qu'il y a de certain, c'est que la réputation de M. Ambroise Thomas est désormais une vérité, et que le succès de ce dernier ouvrage vient confirmer cette réputation.

Couderc, qui rentrait au théâtre de l'Opéra-Comique par le rôle de Shakspeare, s'y est montré ce qu'il a toujours été, chanteur expressif et comédien excellent; Mlle Lefebre, ainsi que nous l'avons déjà dit, cantatrice brillante et déjà remarquable; Boulo, ténor dramatique et gracieux tout à la fois; Mlle Grimm, actrice et cantatrice impressionnée et impressionnante; et enfin Battaille, ce qu'il n'avait pas été jusqu'à ce jour, *basso cantante e buffo giocoso*. Sa vocalisation est nette et brillante; il enlève le trait comme les Pellegrini et les Tamburini dans leur beau temps, et s'associe et contribue au succès de la partition de M. Ambroise Thomas.

HENRI BLANCHARD.

SOCIÉTÉ PHILHARMONIQUE.

4e et dernier concert.

Un fort beau concert de clôture vraiment! Un programme curieux, varié, abondant en choses neuves et attrayantes, le concours d'éminents virtuoses, la présence réelle de Félicien David et de Roger, un orchestre plein d'ardeur que Berlioz mène si vaillamment à la victoire, une exécution en général très-remarquable, n'est-ce pas plus qu'il ne faut pour enlever les applaudissements du public et mériter l'approbation de la critique? Aussi le succès a-t-il été complet, et l'intérêt s'est-il si bien soutenu que, même après dix morceaux de longue haleine, l'*Invitation à la valse*, de Weber, a produit une sensation extraordinaire. Il est vrai que Berlioz a revêtu ces délicieuses mélodies de l'instrumentation la plus exquise, la mieux combinée, la plus séduisante qui se puisse entendre. Arranger ainsi, c'est véritablement créer.

L'auditoire avait également accueilli avec chaleur trois fragments de la *Damnation de Faust*: la *Marche hongroise*, à laquelle la fierté de son rhythme militaire et ses sonorités retentissantes valent toujours l'honneur d'être redemandée; la *Ronde villageoise*, dont chaque couplet se termine d'une manière originale; enfin l'introduction *pastorale*, où l'artiste a voulu rendre ces mille bruissements mystérieux de la nature ranimée et fécondée par le printemps, ces adorables harmonies des feuillages, des eaux, de la brise, des herbages, des monts et des vallées, ces aspirations voluptueuses et frémissantes de l'être tout entier si éloquemment exprimées dans le Werther de Gœthe. Malgré la redoutable comparaison que provoque forcément le souvenir de la symphonie *pastorale*, de Beethoven, l'églogue de Berlioz n'en reste pas moins un morceau très-attachant, qui fait tableau et rappelle les bucoliques de Théocrite, un paysage plein de vie et de couleur, parfaitement en rapport avec le sens du monologue que Roger déclame çà et là pendant les développements de l'orchestre.

Roger a bien dit ce récitatif. Mais c'est surtout dans l'air de *Joseph* qu'il a déployé toutes les ressources de cet organe si pur, si riche, si sympathique et de cette diction expressive qui forme une des parties saillantes de son style. Le talent de Roger grandit de jour en jour, et si l'artiste persévère, comme il l'a fait jusqu'à présent, dans la voie du travail et du progrès, la république des ténors européens sera tenue avant peu de le reconnaître pour son président.

Que Mme Laborde, engagée aujourd'hui à l'Opéra, aspire de son côté à ce haut rang parmi les *soprani* à roulades, à fioritures brillantes, il n'y a rien de surprenant, puisque la jeune cantatrice est pourvue d'une voix très-éclatante, surtout à l'aigu, et singulièrement agile. Elle a rendu l'air du *Serment* avec ce luxe de vocalises sémillantes, pour lequel le public se passionne volontiers, comme l'enfant pour le clinquant et la verroterie étincelante au soleil. En dépit de sa réputation déjà ancienne, les tentatives de M. Appolinaire de Kontski n'ont pas été couronnées du même succès. L'auditoire s'est refusé à prendre au sérieux l'effet du *pizzicato* et du *col'arco* combinés, effet d'une sonorité rauque, dure, confuse, sans charme et presque bouffonne. M. de Kontski n'a été guère plus heureux en enlevant trois cordes à son violon pour le réduire à une seule, sur laquelle il exécute la cavatine de *Robert-le-Diable*, *Grâce pour moi*. Le mérite de la difficulté vaincue et de l'excentricité risquée n'existe et ne compte qu'à la condition de satisfaire d'abord à la première loi de toute musique, qui est de contenter au moins l'oreille, à défaut du cœur. Pourquoi dès lors se priver à plaisir des ressources normales d'un instrument, si on doit s'exposer à produire parfois des intonations plus que douteuses, à n'obtenir qu'une sonorité maigre et pauvre, si on n'aboutit après tout qu'à dénaturer l'instrument sans aucun bénéfice? C'est tout simplement une aberration, à laquelle M. Ap. de Kontski fera très-bien de renoncer au plus vite dans l'intérêt de sa renommée. Virtuose distingué, il possède assez de belles qualités pour répudier ces moyens équivoques de succès, qui n'atteignent leur but qu'en présence d'un public incompétent. Combien vaut mille fois mieux un style pur, châtié, consciencieux, dont la sage correction n'exclut ni la grâce élégante, ni le brillant, un style de bonne école, tel que celui de M. Jacquart! Ce jeune artiste a fait preuve, sur le violoncelle, d'un talent très-élevé dans un solo de Servais, qu'il rend avec une délicatesse charmante.

Nous voudrions parler du nouveau chœur de *Chasseurs* de M. Cadaux, l'ingénieux auteur des *Deux Gentilshommes* et de la *Marche des Hébreux vers la terre promise*, extraite du *Moïse* de Félicien David et semée d'excellents détails; mais l'espace nous manque, le temps nous presse. Nous avons hâte d'arriver à l'ouverture d'*Athalie*, cette grande composition de Mendelssohn que la Société philharmonique vient de révéler aux Parisiens. Mendelssohn a fait, on le sait, plusieurs ouvertures très-estimées, par exemple la *Grotte de Fingal*, le *Songe d'une nuit d'été*, le *Calme de la mer*, *Mélusine*, etc. Aucune, à notre sens, n'est aussi fortement conçue, aussi riche et variée que celle d'*Athalie*, tout imprégnée de cet esprit biblique qui respire dans la tragédie de Racine. C'est pour servir de préface à ce chef-d'œuvre, joué sur le théâtre de la cour à Berlin, que Mendelssohn écrivit cette ouverture. Impossible d'en écouter les diverses périodes, solennelles ou gracieuses, palpitantes de fureur ou pénétrées d'une pieuse onction, sans voir passer devant ses yeux l'imposante et grandiose figure du pontife Joad, le visage si candide et si doux du petit Joas, la terrible et sanguinaire Athalie, la tremblante Josabeth entourée d'un aimable essaim de jeunes vierges timides, sans retrouver dans ses souvenirs et les pompes du temple saint, et les chœurs des lévites, aux sons des harpes et des trompettes sacrées, et tout cet appareil magnifique emprunté à la Bible et vivifié par le génie du poëte français. L'impression produite par cette ouverture, d'une haute valeur musicale et d'une couleur locale très-fidèle, a été immense, unanime. Elle laisse entrevoir ce qu'il y avait de dramatique dans le génie de Mendelssohn, faculté précieuse que révèlent les tendances de ses dernières productions et particulièrement de son *Elie*. Rendons grâces à la Société philharmonique qui a initié les amateurs aux beautés de cette partition, et qui sans doute leur fera entendre, l'année prochaine, les entr'actes et les chœurs du même ouvrage.

MAURICE BOURGES.

ILLUSTRATIONS
Du PROPHÈTE, de G. Meyerbeer,
PAR F. LISZT.

(Suite et fin) (1).

Dans ces transcriptions, d'essentielles qualités de compositeur se sont déjà fait jour, et il serait impossible de ne point les y remarquer; car, nous le répétons, les transcriptions, telles que Liszt les a écrites, deviennent des œuvres d'un mérite original. Il n'est point uniquement l'inventeur d'un ou deux effets ignorés auparavant, avec lesquels il aurait défrayé toutes ses pages. En les analysant avec quelque suite et quelque impartialité, on y reconnaît une grande richesse d'imagination, une grande fécondité de combinaisons harmoniques, surtout une admirable entente de la mélodie, et une manière de la traiter aussi particulière que propre à la mettre en relief, et à en faire ressortir tout ce qu'elle contient de sensibilité et de poésie. Or, c'est dans la mélodie qu'est renfermée l'âme de la musique. C'est elle qui agit sur les foules, et que les foules comprennent. C'est la mélodie qui fait tressaillir le cœur des femmes et humecte le regard des hommes; c'est la mélodie qui fait rêver les jeunes filles, passionne les jeunes gens et réveille leurs enthousiasmes. C'est elle qui dilate l'âme dans une aspiration frémissante, qui, selon son caractère, religieux, guerrier ou bachique, porte toujours les hommes à l'épanchement démonstratif de leurs impressions, et les rappelle à un unisson de sentiment. A toutes les grandeurs de la musique, comme à ses plus abstraites pensées et à ses plus sévères beautés, l'admiration ne saurait manquer; mais c'est par l'action de la mélodie que l'artiste peut seulement réunir cette sympathie, ces transports de la foule, qui ne trouve qu'en elle-même l'expression assez distincte des sentiments qu'elle partage, et qui lui fait aimer, glorifier et déifier celui qui les lui fait partager.

C'est par la mélodie et la profonde connaissance qu'il a de tous ses mystères, que Liszt a électrisé les foules. C'est par elle qu'il a parlé au public des pays les plus divers, et qu'il s'en est fait entendre. La partie matérielle de son talent, comme son mécanisme fabuleux, son inconcevable facilité, sa nerveuse énergie, ont autant contribué à l'éclat de son jeu que l'organe, le débit, le geste, contribuent à la sensation produite par l'orateur ou le tragédien. Ce sont des conditions indispensables à l'art, que ces conditions matérielles, puisque l'art vit par la forme. Mais la forme ne suffit pas. Pour toujours émouvoir, impressionner, attendrir et enchanter ses auditeurs, eût-il suffi à Liszt de quelques tours de force semblables à celui par lequel, à un de ses concerts du Conservatoire de Paris, il reproduisait hardiment sur le piano tout le *crescendo* d'une symphonie de Berlioz qui venait d'être exécutée? On s'est fort occupé de ces traits de bravoure pour déprécier à lourds coups de hache jusqu'à la valeur *sérieuse* de la virtuosité de Liszt. A ces dépréciations, le public a répondu péremptoirement en ne se fatiguant jamais de l'entendre et de l'applaudir. De sa nature, le public est curieux, il est vrai, d'effets bizarres, comme de tous les charlatanismes; toutefois, il s'en lasse et s'en dégoûte avec une royale impertinence. Pour qu'il soit toujours pris à un appât, il faut qu'appel soit fait à ses passions, à ses émotions, à ses sentiments. Liszt les a fait tous vibrer par ces mystiques puissances de la mélodie qu'il possède si bien.

Dans ses écrits, on voit le tact le plus parfait de toutes les exigences des plus diverses mélodies, de tout ce qu'elles supportent d'harmonie dans leur différents caractères, et de l'intensité des ombres qu'elles réclament, et dans l'image des œuvres qu'il transcrit sur le piano, on peut apercevoir des secrets plus nombreux encore que ceux du graveur. Il répand sur un thème les oppositions harmoniques comme un peintre répartit le coloris sur le tracé linéaire d'un tableau; il fait ressortir les intentions, les jours, les demi-teintes les plus fugitives, en massant les tons sombres de manière à accuser les suavités les plus ravissantes des clairs-obscurs ou des zones radieuses.

(1) Voir le numéro précédent.

Tantôt il permet à une grave pensée de dominer les murmures qui soupirent plus bas, tantôt il donne à une fière impulsion un entraînement électrique, transformant chaque touche en fanfare, et chaque ton en hourra; berçant ici la mélodie, comme un alcyon chanteur, sur des vagues de massive harmonie; invitant là toutes les joyeuses fées à parcourir en infatigables sarabandes, ses dièses et ses bémols, pour les faire résonner comme des castagnettes accélérées par la précipitation d'une danse sylphique; donnant à l'ivresse le relief de l'exaltation par des trilles accumulés comme les pulsations de l'impatience; à la douleur son caractère sacré et morne par ces récitatifs suivis de sons saccadés, pareils à des sanglots d'angoisses; faisant tantôt au-dessus de vagues rumeurs, planer un chant comme une voix d'ange rasant les nuages, tantôt tinter une cloche entre de rauques cliquetis, comme un funeste beffroi, signal de détresse et de désolation. Des notes chuchotées sont entourées parfois de sons insaisissables, comme d'un souffle harmonieux; parfois aussi des figures entrelacées élèvent un piédestal à une parole tonnante comme un avertissement ou comme un arrêt. Ici, nous voyons Liszt accompagnant la prière de l'assoupissement graduel de tous les orages du cœur; et là, trouvant pour peindre ces orages, de grandioses raffales, de saissants échos et de prodigieuses tempêtes, brisant quelquefois un impétueux courant d'harmonie devant un air simple et villageois, comme lorsque l'Océan vient baiser les pieds d'une jeune fille en s'abaissant devant elle, ou bien emportant cet air à travers champs, broussailles et épines, comme un faune de l'antique Grèce ravissant une nymphe des bois.

Pour obtenir ces résultats surprenants, pour frapper si vivement les esprits, pour faire dire à un homme absolument ignorant en musique, lorsqu'il l'entendait jouer, *qu'il croyait entendre un orage dans le paradis*, il a fallu à Liszt toute la peine et tout le mérite du compositeur. Cette peine et ce mérite ne consistent-ils pas à rendre sensible, sous une forme nouvelle, un idéal quelconque? Si cet idéal a déjà été exprimé dans une autre branche de l'art, l'artiste qui se l'approprie pour le faire vivre dans son domaine, est à bon droit considéré comme poëte aussi. Corneille et Racine en sont-ils moins beaux pour avoir cherché leurs sujets dans les tragédies d'Euripide, ou les pages de Tacite, ou les romanceros espagnols? Scheffer n'a-t-il pas composé *Francesca di Rimini* et *Mignon*! Girodet n'a-t-il pas rêvé *Atala*? La peinture, la statuaire, une partie de la littérature, ne s'assimilent-elles pas sans cesse des types déjà préexistants? Ne voyons-nous pas de grands tragiques, tels qu'Alfieri, ne pas fournir l'invention d'un seul de leurs drames?

Liszt continue à publier avec persévérance des transcriptions auxquelles il semble se complaire à donner une valeur de plus en plus originale. En jetant un coup d'œil en arrière sur l'immense nombre de ses *arrangements*, *transcriptions*, etc., pour piano, il est impossible de ne pas reconnaître qu'un de ses plus justes titres à une place honorable dans la succession des artistes éminents, ne soit déjà conquis par ses travaux de transcripteur. Par leur qualité, comme par la quantité, ses compositions en ce genre forment un ensemble aussi remarquable que considérable. Il y a déployé une si grande faculté d'invention dans les procédés dont il s'est servi pour concentrer sur le piano les rayonnements d'harmonie, qu'on n'avait pas encore songé à y renfermer, et à fixer sur ses touches les attendrissements qu'on croyait exclusivement réservés aux puissances vocales, qu'il ne saurait manquer d'être mis au nombre des premiers écrivains, ses œuvres dussent-elles se borner à jamais aux seules pages destinées par lui à acclimater sur le piano des productions qui lui étaient étrangères.

Les *Illustrations du Prophète*, publiées à Paris, viennent rompre le long intervalle de silence que leur auteur a gardé dans un pays qui n'a pourtant jamais manqué d'apprécier toute la verve et la grâce de son talent extraordinaire. Les principaux motifs de ce grand opéra y sont répartis en trois cahiers, dont l'exécution n'offre point d'ingrates

difficultés. Jouables par tout bon pianiste, ils ont, sur beaucoup d'autres ouvrages d'équivalente bravoure, l'avantage de compenser la peine qu'ils donnent en mettant très en relief le talent du virtuose dans les passages qui nécessitent un exercice un peu appliqué. Le n° 1er contient la *Prière*, l'*Hymne triomphal* et la *Marche du sacre*. Une *prière* fervente semble être l'incantation qui doit appeler ce triomphe qu'annonce une entrée de trompettes habilement amenée, répondant par leurs bruyantes et passionnées fanfares à ces appels d'un fanatisme martial. L'*Hymne triomphal* se développe largement, jusqu'à ce que la *Marche du sacre* le remplace, en se déployant à la fin, comme la réalisation de ces espérances du courage et de la bravoure. Jamais on n'entendit résonner sur le piano plus de gloire, de majesté et de grandeur. En écoutant ce finale retentissant avec une si éclatante pompe, on se souvient naturellement du mot d'un de nos plus charmants auteurs (Mme de Girardin), qui appelait Liszt le *Prophète du piano*.

Le second morceau est consacré tout entier à l'air et au ballet des patineurs, et l'on ne saurait trouver plus de délicieuse et pétillante animation qu'il n'y en a dans ce tableau d'hiver, si plein de rires joyeux et de mouvements entraînants. On y rencontre des gammes glissées, dont la continuité est d'un effet aussi neuf qu'original. Pour la première fois elles sont employées avec cette suite et cette concordance avec la mélodie. Elles amènent une imitation parfaite de l'élan des patineurs sur la glace, et sont constamment modifiées dans leurs prolongements toujours divers, ce qui donne à toute la scène un caractère de vie et de plaisir qui ne peut manquer d'assurer à ce morceau un brillant succès, chaque fois qu'il sera répété devant un public quelque peu accoutumé à discerner les procédés nouveaux. La mélodie et le rhythme si heureusement donnés à ce ballet par Meyerbeer ont été reproduits par Liszt avec un art qui met en relief toute sa grâce, son à propos et l'élégance de sa partie imitative. Dans le troisième numéro, Liszt a tiré un effet des plus mélancoliques du rapprochement immédiat du thème si ravissamment suave que chante le chœur au premier lever du rideau : *La brise est muette*, avec *l'appel aux armes*. Il a donné à ce premier motif une étendue si bien proportionnée, et un tel charme, qu'il forme une des plus belles pastorales. On croit sentir l'air tiède des matinées du printemps, les bienfaisances d'un soleil radieux, les beautés d'une nature remplie de parfums et de lumières, et l'on se laisse envahir par ces impressions idylliques que Meyerbeer sait faire naître mieux que d'autres, par ses calmes et pastorales harmonies, qui forment un contraste si bien ménagé avec les grandioses conceptions qui les précèdent ou les suivent. Dans les pages dont nous parlons, l'*appel aux armes* se fait entendre tout d'un coup, comme pour nous réveiller brusquement de ce songe enchanteur, et ne rappelle que trop bien à nos esprits les successions de la réalité, où le bruit des combats et les tristesses de la guerre interrompent d'ordinaire les rêveries auxquelles nous voudrions nous abandonner dans le repos d'une nature belle et douce. Conciliant toujours les exigences du sujet avec celles de la forme, Liszt a fait concorder avec la simplicité des sentiments qui remplissent ce cahier, la simplicité du style. La construction des phrases, se conformant à la nature de l'inspiration, est ici facile, claire, limpide, et ce numéro des *Illustrations* sera aisément joué, goûté et apprécié par les pianistes qui n'ont même point la prétention d'être de première force.

Parvenue à de tels résultats, la *transcription* atteint à un degré de mérite qui surpasse de beaucoup celui qu'on est généralement fondé à lui attribuer. Un laborieux et sérieux travail de composition s'est fait voir dans la coupe et l'ordonnance du plan, la distribution des effets et nous croyons loisible de dire que ceux qu'on peut obtenir du piano sont mieux compris, mieux indiqués et mieux appréciés par leur comparaison avec d'autres effets qu'ils ne le seraient sur des thèmes créés spécialement à leur occasion. En ceci, Liszt a saisi avec une ambition et une finesse dignes de celui dont on a dit que « parmi les virtuoses, il n'est pas le premier, mais le seul, » la tâche qu'il pouvait entreprendre. Il a utilement consacré une partie de ses travaux à faire connaître toutes les ressources que renferme l'instrument dont il a su tirer un parti si magique. Mais à présent qu'il a rempli cette tâche avec tant de soin, de zèle et de bonheur, il nous est permis de lui demander de ne plus tarder à nous faire connaître, non-seulement l'éloquente interprétation qu'il sait donner à toutes les poétiques formules des grandes pensées, mais aussi ses pensées à lui, et les œuvres de son inspiration personnelle.

X.

NOUVELLES.

*** Aujourd'hui dimanche, par extraordinaire, à l'Opéra, *Robert-le-Diable*. M. Léon Fleury débutera dans le rôle de Raimbaud. — Demain lundi, *Stella* et *Lucie de Lammermoor*. Mme Laborde chantera le rôle de Lucie.

*** C'est à l'Opéra que l'Alboni a commencé sa grande renommée française : la cantatrice ne l'avait pas oublié, ni le public non plus. De l'Opéra, elle a passé au Théâtre-Italien; et puis, comme si elle eût compris que la France était devenue sa seconde patrie, elle s'est mise à étudier le drame français, la musique française; et elle s'est essayée dans ce nouveau genre, sur des théâtres de Belgique et de nos grandes villes départementales, Marseille, Lyon, Bordeaux, Toulouse. Enfin la voilà qui nous revient, comme elle nous était apparue d'abord, simple cantatrice de concert. Nous n'avons pas besoin de dire la manière dont on a fêté son retour mercredi et vendredi dernier. La cavatine de *Semiramide*, le duo du *Barbiere*, la cavatine de l'*Italiana in Algieri*, le *Brindisi* de *Lucrezia Borgia* pour la première soirée; l'air de Bériot, le duo de *Tancredi*, l'air de *Semiramide*, le rondo de *Cenerentola*, pour la seconde, nous l'ont rendue telle que nous l'avions quittée, aussi admirable de puissance et d'agilité vocale, et certainement douée d'un accent plus marqué, plus expressif. On a dit avec raison que la salle de l'Opéra lui était plus favorable qu'aucune autre; c'est peut-être que cette salle est la meilleure de Paris. De plus, nous croyons sans peine que ses études du genre français ont du lui profiter en chaleur et en énergie. Nous serons bientôt à même d'en juger : l'Alboni chantera encore une fois vendredi prochain, dans un concert; ensuite elle jouera un rôle, et ce sera pour tout le monde un suet d'immense curiosité. La *Favorite* lui servira, dit-on, d'introduction dans notre répertoire.

*** Barroilhet a fait sa rentrée dans la représentation à son bénéfice, donnée le samedi 20 avril. L'excellent artiste avait voulu consacrer le quart de la recette aux victimes de la catastrophe d'Angers. Il ne pouvait y avoir de doute sur l'accueil que lui ferait le public. Dans le rôle de *Charles VI*, sa plus belle création, Barroilhet nous a rapporté toute la puissance et tout le charme de sa voix. Il n'a pas été moins heureux dans la fameuse romance de la *Favorite*, *Pour tant d'amour*. *A halte* et Mlle Rachel ont produit non moins d'effet dans la grande salle de l'Opéra qu'au Théâtre-Français. Dans les fragments du *Barbier de Séville*, Mme Laborde a obtenu un vrai triomphe. Sa vocalisation a ravi l'auditoire par une facilité remarquable et des traits d'excellent goût. C'est une acquisition précieuse pour l'Opéra.

*** Aujourd'hui dimanche, le Théâtre-Italien donnera le 1er acte du *Barbier de Séville* et le 1er et le 2e acte de *Marie de Rohan* au bénéfice des victimes d'Angers.

*** Deux représentations de *Lucrezia Borgia*, données à huit jours d'intervalle, ont procuré deux belles soirées au Théâtre-Italien. Mmes Ronconi et d'Angri ont été fort applaudies, l'une dans le rôle principal, l'autre dans celui d'Orsini. Ronconi et Moriani ont eu aussi grande part au succès.

*** Appelée au Théâtre-Royal de Bruxelles pour y tenir l'emploi de première chanteuse à roulades, Mme Cabel vient de quitter pour une année l'Opéra-Comique et Paris. Cette jeune et brillante cantatrice doit débuter dans les rôles d'Athénaïs des *Mousquetaires*, de Nérilha de la *Fée aux Roses*, de Marguerite des *Huguenots*. Nul doute que sa voix aussi étendue que légère n'obtienne en Belgique les succès qu'elle a mérités dans les concerts de la saison.

*** On lisait, mardi dernier, dans le *Journal des Débats* : « M. Guizard, ancien » préfet et ancien directeur des bâtiments civils au ministère de l'intérieur, » vient d'être nommé directeur des beaux-arts et des théâtres au même mi- » nistère. Il remplace M. Charles Blanc. Nous ne connaissons pas les motifs » qui ont déterminé le remplacement de M. Charles Blanc; tout ce que nous » pouvons dire, c'est que dans les difficiles fonctions qu'il exerçait depuis » deux ans environ, et auxquelles il s'était exclusivement dévoué, il avait su » conquérir l'estime et la confiance de ses chefs et de tous ceux qui ont eu » des rapports avec lui. » En ce qui nous touche, nous ne pouvons que confirmer pleinement cet honorable témoignage.

*** La seconde réunion générale de l'Orphéon a eu lieu dimanche dernier, au Cirque des Champs Elysées. Le président de la République assistait à cette intéressante solennité.

*** La grande Société philharmonique, aidée de l'élite des chœurs et des orchestres des autres institutions musicales de Paris, exécutera vendredi prochain, 3 mai, dans l'église de Saint-Eustache, la messe de *Requiem* de Berlioz. Le produit du prix des chaises et de la quête, faite par les dames patronesses, est destiné aux familles des victimes de la catastrophe d'Angers. Cette importante solennité aura lieu à 11 heures du matin.

*** La pièce nouvelle représentée au théâtre des Variétés, et tirée d'un roman de Georges Sand, la *Petite Fadette*, a servi au début d'un jeune compo-

siteur, M. Semet, qui l'a enjolivée de mélodies fraiches et gracieuses. C'est un premier pas qui en promet d'autres.

⁂ Le théâtre de la Gaîté a donné la semaine dernière une charmante petite pièce en un acte intitulée : *Il était un Roi et une Reine*. Les paroles sont de M. Nezel et la musique de M. Varney, l'auteur du *Moulin joli* et du fameux chant des *Girondins*. Mmes Fréneix et Kleine ont très-bien secondé le compositeur. On a vivement applaudi le duo des dominos et bissé l'air : *la Cloche sonne*. Il est probable que le second ouvrage de M. Varney obtiendra, comme le premier, un succès populaire.

⁂ L'assemblée générale des auteurs et compositeurs dramatiques a eu lieu dimanche dernier, dans la salle de Tivoli, sous la présidence de M. Viennet. M. Ferdinand Langlé a présenté le compte-rendu de la situation financière de l'association, et M. Laffitte a fait le rapport général des travaux de l'année. Nous reviendrons sur ce rapport et nous parlerons de la discussion soulevée par une proposition de M. de Planard, relative à la composition des spectacles de l'Opéra-Comique. L'assemblée a procédé ensuite à l'élection des membres nouveaux destinés à remplacer les membres sortants. Ont été élus membres titulaires MM. Camille Doucet, Victor Hugo, de Villeneuve, Anicet Bourgeois, Eugène Nyon, et membres suppléants MM. Michel Masson, Léon Guillard, Ferdinand Dugué et Maillard, compositeur de musique.

⁂ Nous recommandons à nos lecteurs les études pour piano que Mme Wartel vient de publier, et dans lesquelles on retrouve son beau talent de virtuose. Nous reviendrons sur cette remarquable production.

⁂ M. Emile Albert est de retour de Nice depuis quelques jours.

⁂ La *Messe brève* de M. Sowinski a été exécutée dimanche dernier avec beaucoup d'ensemble à l'église de Saint-Nicolas, rue Vaugirard. Cette messe, écrite avec accompagnement d'orgue, a été orchestrée par l'auteur, à la demande de monseigneur de Bervenger. Aussi l'orchestre et les chœurs, très-nombreux, ont-ils rivalisé de zèle et d'empressement pour rendre d'une manière remarquable cette nouvelle composition de M. Sowinski. L'orchestre et les chœurs étaient dirigés par M. Valiquet.

⁂ Mme Dulcken, pianiste justement renommée à Londres, comme virtuose et comme professeur, vient de mourir à l'âge de 38 ans. A son talent musical, elle joignait beaucoup d'instruction et de connaissances littéraires. Elle laisse cinq fils et une fille, que la douleur a frappée de manière à inspirer des inquiétudes pour elle-même.

Chronique départementale.

⁂ *Lyon*, 15 avril. — Depuis quelques jours il n'est question ici que du brillant succès de la *Fête aux Roses*, qui s'est montrée à nous sous les traits de Mlle Lavoye, la favorite de notre public. Une foule immense, éblouissante de parure, s'était empressée d'accourir à la première représentation de cette œuvre, que recommandaient les noms célèbres des auteurs. Après la chute du rideau, l'assemblée, dans son enthousiasme, a rappelé tous les artistes. Impossible de faire plus d'honneur à la partition d'Halévy et de finir plus noblement l'année théâtrale, qui n'a plus que quinze jours à courir, temps insuffisant pour satisfaire l'empressement pour cet opéra, le dernier dans lequel doit jouer Mlle Lavoye.

⁂ *Marseille*, 21 avril. — Bettini obtient de grands succès dans *Robert-le-Diable* ; il est très-bien secondé par Mmes Didot et Koska, Didot et Aujac. Le premier de ces deux chanteurs a été rappelé avec Bettini.

⁂ *Béziers*, 23 avril. — Jeudi dernier, Teresa Milanollo a donné un concert où elle a enthousiasmé les auditeurs. C'est un véritable miracle, dit notre correspondant. Elle a exécuté la fantaisie d'Artot sur *Robert-le-Diable*, et deux autres morceaux. Elle se fait entendre de nouveau dimanche prochain 28, et toute la salle est retenue.

⁂ *Beauvais*. — Une solennité musicale vient d'avoir lieu ici. Mlle Marie Vatripon, née en cette ville, élève du Conservatoire de Paris, et qui possède à la fois un joli talent sur le piano et une fort belle voix de soprano, avait convié autour d'elle des talents d'élite. C'étaient MM. Junca, le chanteur aimé des masses pour son énergie, et Chapuis, élève du Conservatoire, dont la belle voix de ténor a été plusieurs fois appréciée à la Société des concerts. On a beaucoup applaudi le jeu fin et gracieux de M. Léopold Delédicque, premier violon au Théâtre-Italien, digne élève de notre célèbre Alard.

⁂ *Limoges*. — Dans la quinzaine qui vient de finir, Mme Widemann a chanté ici la *Favorite* la *Reine de Chypre* et *Charles VI* avec un succès extraordinaire. Les recettes que ces opéras ont produites étaient fabuleuses pour notre pays. La *Reine de Chypre* a été représentée deux fois, la *Favorite* quatre fois, entièrement ou par fragments; *Charles VI*, quatre fois entièrement et deux fois par fragments.

Chronique étrangère.

⁂ *Londres*, 20 avril. — Le théâtre de Sa Majesté vient de donner le *Nozze di Figaro* de Mozart; Mme Sontag chantait le rôle de Suzanne et miss Catherine Hayes était fort jolie dans celui de Chérubin. — Au théâtre de Covent-Garden, le *Mosé* de Rossini s'est produit sous le titre de *Zora*, interprété par Mmes Castellan, Vera, d'Okolski, MM. Tamberlik, Tamburini, Zelger, Tagliafico et autres. — A Princess'Théâtre on donne un arrangement anglais du *Gustave III* de Scribe et Auber; Mlle Nau y remplit le rôle créé par Mlle Falcon à Paris. — Heller a fait une brillante apparition dans un concert de la *Beethoven quartet Society*, qui a repris ses séances mercredi dernier. Avec des soutiens de la force et du mérite de ce pianiste éminent, d'un violoniste tel que le célèbre Ernst, M. Rousselot ne peut douter du succès de son entreprise.

⁂ *Berlin*. — Depuis le retour de Meyerbeer, le roi fait donner tous les mercredis, dans ses appartements, un grand concert, sous la direction de l'illustre maestro, et dans lequel on exécute surtout de la musique ancienne. — On n'entend absolument parler ici que de la première représentation du *Prophète*, qui doit avoir lieu dimanche prochain, 28 avril. La location a commencé hier matin à 11 heures. Dès la veille, à 9 heures du soir la queue se formait devant le bureau de location de l'Opéra. Cinquante constablers étaient là pour maintenir la foule, et, à 2 heures de la nuit, ils ont été obligés de faire usage de leur arme. Avec le jour seulement ils sont parvenus à mettre de l'ordre, et vers 10 heures du matin il y avait trois queues parfaitement ordonnées, formant une croix avec le monument de l'Opéra, l'une touchant la Bibliothèque, l'autre l'ancien palais du roi, et la principale traversant la place dans toute sa largeur et atteignant les bâtiments de l'Université. — Le nombre des représentations qui ont eu lieu dans le courant de 1849 sur les théâtres royaux s'élève à 404 : 144 opéras, 19 pièces à ariettes, 91 ballets et divertissements. Parmi les opéras nouveaux, nous citerons le *Val d'Andorre*, d'Halévy; les *Commères de Windsor* et l'*Exilé*, de Nicolaï ; le *Trompette de M. le Prince*, par Bazin.

⁂ *Breslau*. — L'Académie de chant célébrera, le 17 mai, le 25e anniversaire de sa fondation. A cette occasion, elle exécutera le *Te Deum* dit d'Utrecht, par Haendel et les chœurs d'*Athalie*, par Mendelssohn.

⁂ *Dusseldorf*. — Le dimanche de la Pentecôte, aura lieu le grand festival de chant. Un prix de 100 thalers, alloué par le conseil municipal, sera mis au concours.

⁂ *Weimar*. — *Une Aventure de Charles II*, tel est le titre d'un opéra nouveau qu'on vient de représenter au théâtre Grand-Ducal. Le texte est de Mosenthal, la musique de Hoven. La nouvelle partition a été accueillie avec faveur.

⁂ *Dresde*. — La troupe italienne de Berlin donnera ici une série de représentations au mois de mai. En attendant, le *Prophète* tient presque seul notre répertoire; tous les jours la salle est comble.

⁂ *Rome*. — Les huit théâtres sont en pleine activité : au théâtre Argentina, concédé gratis par la municipalité avec 2,500 sc. de subvention ; la troupe est bonne et le personnel nombreux; on y remarque madame de Giuli Borsi, Malvezzi, Filippo Colini, Mme Briscia. Le chef d'orchestre est Emilio Angelini. L'antique théatrino des Marionettes du palais Fiano au Corso, le vieux domicile du grand Pulcinella est détruit.

⁂ *Bologne*. — L'opéra du maestro Ricci, *I falsi Monetari*, donné au théâtre del Corso, le 17 avril, a réussi. On a particulièrement applaudi Francesco Frizzi, l'excellente basse comique.

⁂ *Barcelone*, 13 avril. — La saison théâtrale, qui a commencé le jour de Pâques, se présente cette année sous de mauvais auspices : le grand et admirable théâtre du Lycée, dont trois années consécutives de splendeur et de demi-prospérité semblaient devoir assurer la destinée, reste fermé faute d'entrepreneur, et sa clôture ne se terminera guère qu'au mois de septembre prochain. Le petit théâtre de Santa-Cruz s'est rouvert avec une troupe assez nombreuse de comédie et de drame, mais avec une troupe lyrique fort incomplète; elle se compose de Mmes Rovelli et Sanchioli premières chanteuses; la Nulli Scheroni et la Valesi, deuxièmes; Tamberlik, qui nous a quittés pour Londres, a été remplacé par Ricci; Rovère et Lodi restent; le second, qui n'est qu'un baryton médiocre, remplace, en qualité de basse-taille, Dérivis, dont le souvenir vivra parmi nous; un baryton espagnol, sous le pseudonyme de Walter, est aussi engagé. L'opéra a commencé vingt jours après l'ouverture du théâtre par *il Furioso nell'isola di Santo-Domingo*, partition de Donizetti : Walter y a débuté et obtenu un grand succès; sa voix est pleine de charme, sa méthode parfaite, son jeu éminemment de bon goût; la Rovelli et la Valesi, Gomez, ténor, Lodi et Rovere ont également réussi. La pièce a obtenu du succès.

CONCERTS ANNONCÉS.

Le 28 avril à 2 heures, M. Emile Decombes. — Salle du Conservatoire.
Le 28 avril à 2 heures et demie, Mlle E. Rodrigues. — Salons de Mme Launer-Manéra.
Le 3 mai à 11 heures du matin, M. Berlioz, *Requiem*. — Eglise St-Eustache.
Le 3 mai à 8 heures du soir, Mlle Alboni — Opéra.
Le 5 mai à 2 heures, M. Asti. — Salle Herz.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

En vente chez BONOLDI frères (ancienne maison PACINI*),*
Boulevart des Italiens, 11.

MUSIQUE DE PIANO

PAR W. KRUGER.

Op. 1. **LES SIX JOURS DE LA SEMAINE.**
COURS D'EXERCICES PRÉPARATOIRES
Approuvé par le Conservatoire..... 20 fr.

Op. 18. **Les Clochettes**, polka de **Labitzky**, variée... 6 fr.
Op. 22. **Le Chant du soir**, mélodie étude..... 5 fr.
Op. 23. **Le Chant du matin**, poème étude..... 6 fr.

BRANDUS ET Cie,
87, rue Richelieu,

ÉDITEURS.

TROUPENAS ET Cie,
40, rue Vivienne,

F. LISZT.

ILLUSTRATIONS DU PROPHÈTE.

1er CAHIER :
Prière, Hymne triomphal et Marche du sacre.

2e CAHIER :
Les Patineurs (Scherzo).

3e CAHIER :
Chœur pastoral, Appel aux armes.

Prix de chaque : 5 fr. net.

LE
PROPHÈTE
de Meyerbeer.

Partition, arrangée pour piano
A QUATRE MAINS.
Prix : 25 fr. net.

L'OUVERTURE
Arrangée par V. V. ALKAN aîné,
Pour Piano : 3 fr. net.
A 4 mains : 4 fr. net.

F. BURGMULLER.

VALSE - MAZURKA BRILLANTE
SUR
LA FÉE AUX ROSES.
Prix : 2 fr 50 c. net.

LA PARTITION ARRANGÉE POUR PIANO SEUL
de
LA FÉE AUX ROSES.
In-8°. Prix : 8 fr. net.

BRANDUS ET Cie, ÉDITEURS, 87, RUE RICHELIEU.

POUR PIANO :
THÉRÈSA WARTEL.
Six Études de Salon.
Op. 10. Prix : 4 fr net.

ÉMILE PRUDENT.

LES BOIS
CHASSE POUR PIANO
Op. 35. — Prix : 4 fr. net.

CONCERTO SYMPHONIE
POUR PIANO ET ORCHESTRE.
Op. 34. — Prix : 6 fr. net.

GEORGES MATHIAS.

ALLÉGRO APPASSIONATO.
Op. 5. Prix : 3 fr. net.

RONDE DES GNOMES.
Op. 6. Prix : 3 fr. net.

POLONAISE DE SALON.
Op. 7. Prix : 2 fr. 50 net.

FEUILLES DE PRINTEMPS.
Op. 8. Prix : 4 fr. net.

RIMEMBRANZA.
Op. 9. Prix : 2 fr. net.

MENDELSSOHN.

OUVERTURE D'ATHALIE
Pour piano, 2 fr. net.
A quatre mains, 3 fr. net.

QUATUOR
Pour 2 Violons, Alto et Violoncelle.
Op. 80. (N° 8 de ses œuvres posthumes). Prix : 6 f. net.

ANDANTE, SCHERZO, CAPRICCIO ET FUGUE
POUR
2 Violons, Alto et Violoncelle.
Op. 81. (N° 9 de ses œuvres posthumes). Prix : 6 f. net.

LES
HUGUENOTS
de
Meyerbeer.

Partition pour piano et chant..... 40 fr. net.
— pour piano seul..... 25 fr. net.
— à quatre mains..... 25 fr. net.

RONDEAU
composée pour Mlle
ALBONI
DANS LE ROLE DU PAGE
DES HUGUENOTS.
En grande Partition : 10 fr. net.
Avec accompagnement de Piano : 3 fr. net.

PRINCIPAUX MORCEAUX
POUR PIANO
sur les
HUGUENOTS :

Adam Mosaïque, 4 suites, chaque....	7	50
Blahetka. Op. 54. Fantaisie.....	9	»
Duvernoy Divertissement.....	6	»
J. Herz. Quatre airs de ballet, chaque.	6	»
Hünten. Op. 82 Deux rondeaux, chaq.	5	»
Lecarpentier. Trois bagatelles, ch...	4	50
Liszt. Grande fantaisie brillante.....	10	»
Osborne. Fantaisies, chaque.....	7	50
Prudent. Op. 48. Fantaisie brillante .	10	»
Roselien. Op. 107. Fantaisie brillant.	9	»
Sowinski. Op. 44. Fantaisie.....	7	50

QUADRILLES
par
Musard, Tolbecque et Julien.

SOIRÉES PARISIENNES.
QUATRE ROMANCES POUR PIANO.
Prix : 2 fr. 50 net.

3 DUOS
pour Piano et Violoncelle
PAR
CHARLES LASEKK.
Prix : 4 fr. net.

ROMANCES :
L. GOUIN.

Villanelle — L'Impossible.
Le Roi de la Calabre.
Hallali. — La Jeune Châtelaine.
Le Cœur du Marin.
Sur la Mer — Beppa.
Les Lucioles. — Une larme du soir.
Chaque : 1 fr. net.

LE SYLPHE
Paroles de Eg. MATHIEU,
Musique de
ED. DE HARTOG.

QUADRILLES :
L'Hortensia. — Bel Respiro.
Rose blanche.
Le Camélia. — Belle Ombre.
Médianoche. — Bonsoir.
Simiane. — Le Tambourin.
Les Etrennes.
Chaque : 2 fr. net.
PAR L. GOUIN.

POLKAS :
La Cerrito. — Fuoco - Polka.
Rosati-Polka. — Fanny Elsler.
REDOWA PAYSANNE
par
WALLERSTEIN.

MARIA-POLKA.
Prix : 3 fr.

BIANCA - POLKA
1 fr. net.
PAR L. GOUIN.

POLKA - MAZURKA
SUR LA FÉE AUX ROSES
PAR BURGMULLER.
Prix : 1 fr. net.

PARIS, IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

17e Année. N° 18. 5 Mai 1850.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres. Cramer, Beale et Cie, 201 Regent street.
St-Pétersbourg. Bellizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musical.
Rome. Merle.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Id.
Leipzig. Michelsen.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements et Belgique. 30
Étranger. 34

Annonces.

50 cent. la ligne. . . . . pour 1 fois.
30 cent. . . . . pour 3 fois.
20 cent. . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Quarante mélodies à une et à plusieurs voix, de G. Meyerbeer (1er articles), par **Maurice Bourges**. — Théâtre-Italien, clôture de la saison. — Du nombre d'actes à l'Opéra-Comique. — Revue critique, musique de piano et de chant, par **Henri Blanchard**. — *Requiem* de Berlioz. — Berlin, 1re représentation du *Prophète*. — Nouvelles et annonces.

QUARANTE MÉLODIES A UNE ET A PLUSIEURS VOIX,

PAR G. MEYERBEER.

(Premier article.)

Le hasard nous faisait rencontrer, il y a peu de temps, deux charmantes mélodies de Gluck, enfouies dans la poussière d'une bibliothèque, absolument ignorées aujourd'hui, dignes pourtant d'échapper aux ombres de l'oubli; et nous nous prenions à regretter que toutes les fleurs mélodiques semées par ce beau génie dans sa marche triomphante se fussent dispersées, égarées, perdues, faute d'une main intelligente et pieuse qui ait eu le soin de les réunir en un seul bouquet et de garder à l'art et à la postérité ces précieuses reliques. Si toutes eussent été conservées, peut-être, à en juger par *Un ruisselet* et *Jeunes Fillettes*, n'eût-on pas dit trop souvent et trop légèrement que Gluck n'avait pas su sacrifier aux grâces. C'est donc bien réellement une chose bonne, une chose utile qu'une collection, puisqu'elle établit les bases complètes d'une saine critique, puisqu'elle devient la glace fidèle où l'artiste se reflète en entier et véritablement à sa taille.

Que peut être, en effet, un accord isolé de sa lyre, un tronçon, un lambeau de sa pensée, une syllabe unique détachée de ce mot mystérieux que chaque âme d'élite porte gravée en elle et qui révèle l'intime secret de son individualité? Rien de complet, rien de concluant, mais seulement, comme dit l'ancien, *disjecti membra poetæ*. Par elle seule, chacune de ces parcelles signifie trop peu et ne soulève qu'un coin du voile. Le recueil, au contraire, livre tout l'homme, le donne à apprécier dans son ensemble. Le recueil rapproche, relie, fortifie, explique l'une par l'autre tant d'inspirations distinctes, anneaux successifs de la grande chaîne d'impressions éprouvées et traduites en divers temps, en lieux divers. Ce sont, à bien dire, des tablettes psychologiques, où le musicien a transcrit en son langage les crises morales qu'il a subies et l'influence qu'elles ont eue sur sa vie, sur les manifestations de son talent.

Or, de toutes les formes de l'art, nulle n'est plus favorable à la reproduction instantanée des émotions du cœur que le cadre mélodique, qu'on l'appelle *lied* avec les Allemands, *romance* avec les Français, *canzon* avec les Italiens! Expression facile, spontanée, toute d'abandon et de laisser aller, la mélodie ainsi conçue se prête merveilleusement à rendre les dispositions intimes du moment. C'est un idiome instinctif où l'âme trop remplie se plaît à s'épancher. Joie ou peine, regrets ou espérance, abattements ou élans de courage, amertume ou bonheur, toutes les attitudes du cœur y laissent tour-à-tour leur trace. C'est la nature prise sur le fait.

Ne demandez point aux biographies de Fr. Schubert s'il a aimé d'amour heureux ou d'amour sans espoir; si la mélancolie étendait souvent sur son front l'ombre de ses ailes; si le bonheur eut pour lui des regards furtifs; si les brillantes illusions de l'avenir ont séduit son imagination de leur prisme magique; si dans le cours de sa carrière son pied se heurta au cercueil d'êtres adorés et que rien ne peut faire oublier; si le doute et le désespoir vinrent parfois assiéger son chevet et troubler ses nuits. Bien mieux que toutes les biographies, bien mieux que les narrateurs les plus habiles, la collection de ses mélodies est là qui développe tous les replis de cette âme, qui met à jour toutes les aspirations, toutes les souffrances, tous les enivrements, toutes les meurtrissures de ce cœur. Oui vraiment, chaque page ainsi tracée par la main de l'artiste, en souvenir d'une émotion, est une feuille arrachée à l'arbre de sa vie.

Comment donc n'attacherions-nous pas un prix considérable à ces élans rapides de la sensibilité ou de la fantaisie qui ont produit, pour ne citer que cela, l'*Adélaïde* de Beethoven, la *Violette* de Mozart, plusieurs des *lieder* de Mendelssohn, et par conséquent à ces collections soigneusement formées, archives intimes aussi curieuses, aussi éloquentes que les lettres de Sévigné ou les confessions d'Augustin et de Jean-Jacques? C'est dire assez de quelle importante valeur est à nos yeux la publication récente qui réunit dans un seul volume d'un format portatif quarante mélodies de G. Meyerbeer. Désormais tant d'inspirations chaudes et vives, tant d'aimables saillies sont à l'abri de la cruelle disgrâce que nous déplorions en nommant Gluck au début de cet article.

Les voilà donc rassemblées en une seule gerbe de lumière ces étincelles d'abord fugitives, éparses, qui jaillirent de la pensée du maître à différentes dates, en des contrées et des situations différentes : satellites brillants, dignes de graviter autour des trois globes rayonnants qui jettent une clarté resplendissante sur le nom de Meyerbeer. Certes, s'il est un nom qui ait maintenant le don de remuer puissamment la curiosité, c'est bien assurément celui de Meyerbeer. Dans le monde des arts, nous n'en connaissons point qui soit en possession de susciter à un si haut degré l'attention et l'intérêt. Le livre qui est là sous vos yeux doit-il justifier pleinement les présomptions favorables que soulève de toute nécessité une telle renommée? Nous répondons sans hésiter par l'affirmative.

Le passé d'ailleurs ne vient-il pas en aide à notre assertion? Plusieurs des mélodies rééditées dans ce recueil ont déjà obtenu un im-

mense succès, un succès de durée. Qui ne se rappelle le *Moine*, ce chant si beau, si dramatique, si fortement conçu? la *Fantaisie*, où se déploient les plus charmants trésors d'élégance et de grâce naïve? le *Chant de mai*, adorable inspiration d'une finesse exquise? le *Poëte mourant*, élégie touchante comme les vers mouillés de larmes de Millevoye? la folle *Chanson de maître Floh?* le *Chant du dimanche*, pénétré d'onction solennelle? le *Ranz des vaches*, esquisse pittoresque crayonnée avec un rare bonheur, dérobée aux sites, aux mœurs de la Suisse? Reproduites dans ce volume, ces mélodies y marquent une date, une époque importante à noter dans le développement progressif de la carrière du maître. Leur place y était obligée.

Plusieurs compositions nouvelles complètent cette collection, qui démontre victorieusement encore une fois qu'il n'y a pas de petite forme pour les intelligences supérieures et que le contact d'un grand artiste agrandit toute chose. Et puis, est-ce bien vraiment à l'étendue des dimensions que se doit mesurer le mérite d'une œuvre? N'est-ce pas bien plutôt à l'exactitude et à l'harmonie relative des proportions? Le géant n'est pas plus le type de la beauté physique que le colosse monumental n'est le type du beau dans l'art de la statuaire. Boileau même n'a-t-il pas dit qu'un bon sonnet vaut seul tout un poëme? Et le sonnet n'a que douze vers! Sans pousser aussi loin, reconnaissons qu'il y a un mérite incontestable à remplir excellemment un petit cadre, à donner à une forme, restreinte par elle-même, mais complète dans son exiguïté, tous les développements, tous les charmes dont elle est susceptible. Le tableau de chevalet, la miniature, ont en propre une perfection positive, une beauté certaine que nul ne saurait nier et que bien peu savent atteindre. Les plus grandes qualités trouvent toujours à s'y manifester sous le plus petit volume, et l'impression produite est souvent considérable en présence d'une cause en apparence bien minime.

C'est cette impression directe, première, spontanée, dégagée de toute réflexion et de tout examen rétrospectif que nous revendiquons pour la plupart des mélodies contenues dans l'édition nouvelle. Nous nous bornons aujourd'hui à constater cette impression tout-à-fait indépendante de l'examen scientifique. Le public, le dilettante la subit immédiatement d'instinct, avant que la critique ait encore passé la sensation éprouvée au crible de son analyse et ait dit solennellement à celui qui s'est senti satisfait sans savoir pourquoi: Voici pourquoi tu as eu raison ou tort de te déclarer satisfait. C'est toujours une présomption bien forte en faveur d'une œuvre d'art, lorsque ce premier regard de la foule impartiale est tout à l'avantage de l'artiste. Vienne plus tard la critique rechercher et scruter, les lunettes sur le nez, les causes et les motifs de la sensation et du succès: la sensation est produite, le succès obtenu. Le musicien a donc touché le point le plus intéressant de sa mission qui est d'émouvoir et de faire plaisir.

Que des *Quarante Mélodies* de Meyerbeer la plus grande partie fasse naître au premier abord l'émotion ou le plaisir, c'est ce qui n'est pas l'objet d'un doute. Dieu nous préserve de donner ici dans le travers de ces louangeurs à outrance qui ne rappellent que trop le zèle outré du bon ours de La Fontaine, et qui ensevelissent leur dieu sous l'amas de roses dont ils veulent le couronner! Mais il suffit d'ouvrir au hasard le livre pour se convaincre, presque à toutes les pages, de la sincérité de notre dire. On sait avec quelle précision infaillible l'auteur de *Robert-le-Diable* et du *Prophète* fait jouer au théâtre le ressort dramatique, comment il atteint avec une sûreté merveilleuse les fibres de la sensibilité et avec quel art il sait calculer et graduer l'intensité des émotions. La vérité d'expression, tel est le caractère dominant de son génie sur la scène. Cette faculté si heureuse et si rare se retrouve tout entière dans ces mélodies pathétiques ou légères, mondaines ou religieuses, tendres ou coquettes, mélancoliques ou joyeuses, spirituelles ou élégiaques; car il y a de tous les genres dans ce recueil, de deux cent cinquante pages, ne vous déplaise. Il y a des tableaux de tout sujet et de toute couleur: pour l'esprit, des traits sémillants et aiguisés; pour le cœur, des aspirations passionnées ou suaves. C'est bien véritablement, comme l'a dit de l'un de ses ouvrages, Alfred de Musset, *un Spectacle dans un fauteuil.*

Chants bibliques et sacrés, chants mystiques et fantastiques, cantilènes d'amour et d'ivresse, stances élégantes et gracieuses armées d'un trait délicat et malin, chansons naïves, douces ou bachiques, mélodies brûlantes et profondes, sérénades et nocturnes voilés de mystère, barcarolles, villanelles, siciliennes pittoresques, élégies douloureuses et trempées de larmes, ballades empreintes d'une simplicité délicieuse et d'un coloris historique, est-ce que tous ces styles ne passent pas successivement devant vous quand vous écoutez avec recueillement le *Baptême*, le *Cantique du Trappiste*, le *Pénitent*, la *Prière d'enfants*; quand vous entendez la *Fille de l'Air*, la *Fantaisie*, le *Tombeau de Beethoven*; quand vous accueillez avec une émotion mélancolique les *Souvenirs*, *Suleika*, *Scirocco*, *De ma première amie*; avec gaîté la *Chanson de maître Floh* et la *Sicilienne*; quand vous souriez à *Nella*, à la *Barque légère*, à la *Mère-Grand'*, à la *Ballade de la reine Marguerite*; quand votre cœur s'emplit de trouble en suivant les péripéties du *Vœu pendant l'orage*, de la *Folle de Saint-Joseph*, de *Rachel à Nephtali*. Pas une de ces pièces où le caractère mélodique soit un seul moment en désaccord avec l'esprit du texte. La musique s'y montre si étroitement attachée à la poésie que les intentions sont toujours nettement saisies, parce qu'elles sont toujours placées à propos, lucides, frappantes et que le trait porte coup.

De la première partie de cette étude résulte donc un point important, c'est que toutes ces mélodies sont éminemment caractéristiques, conçues de manière à produire avec certitude une impression soit poétique soit dramatique; c'est que la portée de l'effet en est fort adroitement calculée pour le concert, le salon ou l'exécution solitaire, sans que pourtant l'artiste semble l'avoir cherché le moins du monde et sans qu'il cesse d'être naturel, simple et vrai. Ceci suffirait pour démontrer que les tendances de Meyerbeer le portent bien plus à l'action qu'à la contemplation, puisque, même dans la forme d'expansion la plus intime, il travaille, spontanément et comme à son insu, sous l'œil et en vue d'un public à impressionner. Nous nous réservons d'examiner dans un deuxième article, sous le rapport purement technique, ce répertoire, qui constitue dès à présent un bréviaire vocal aussi varié que précieux pour le chanteur, artiste ou amateur, dans l'exercice de son agréable ministère.

MAURICE BOURGES.

(La suite au prochain numéro.)

THÉATRE ITALIEN.

(Clôture de la saison.)

Une mention honorable est bien due à la saison qui vient de se terminer. Nous voudrions pouvoir offrir au courageux directeur quelque compensation plus solide, pour l'indemniser de ses sacrifices; mais à défaut de l'argent que nous ne pouvons lui donner, nous lui décernerons l'éloge qu'il mérite. Ronconi a fait plus que l'on n'espérait de lui. Non-seulement ses fonctions administratives n'ont pas nui à son talent d'artiste; mais il a mieux chanté, mieux joué qu'en aucun temps : il a grandi de toute manière; il s'est multiplié, prodigué sans inspirer à personne l'envie de l'arrêter, en lui disant : « C'est assez, ou c'est trop! »

Malgré les difficultés infinies qu'il a dû rencontrer, il est parvenu à former une troupe, sinon complète, au moins très-acceptable. Il nous a fait connaître Mlle d'Angri, contralto supérieur; Mlle Vera, soprano charmant; il a su nous amener Lucchesi, le dernier des ténors de l'école chantante ; il nous a rendu Lablache, la dernière incarnation (et assurément la plus volumineuse) de la comédie, de la gaîté, de la bouffonnerie italienne. En second ordre, il a produit Brignoli, ténor agréable; Majeski, basso plus que suffisant, et il est arrivé ainsi à un certain nombre de représentations dignes des meilleurs jours. L'*Elisire d'amore*, le troisième acte d'*I Capuleti*, *Cenerentola*, *Il Barbiere*, *Matilde di Shabran*, *Il Matrimonio segreto*, la *Donna del Lago*, *Don Pasquale*, tous ces ouvrages ont été cette année exécutés avec beau-

coup d'éclat et d'ensemble : ils ont continué le retour du Théâtre-Italien de Paris vers cette musique mélodieuse et vraiment musicale, qui demande des chanteurs habiles, à la différence de la musique prétendue dramatique, qui n'emploie que la force des poumons.

L'un de nos plus estimables confrères attribuait récemment à l'Alboni et à l'influence exercée par elle, dès sa première apparition sur la scène française, l'honneur de cette heureuse réaction. Nous sommes tout disposés à croire que la célèbre cantatrice y est pour beaucoup; mais nous savons aussi que notre public n'a jamais demandé autre chose, par la raison bien simple que l'Italie n'a que cela de bon, et que tout ce qu'elle essaie de faire dans un autre genre est trop au-dessous d'elle-même et des autres écoles. La musique italienne ne saurait vivre et n'a jamais vécu que de mélodie. Sans mélodie elle n'est rien et ne vaut rien. Quand elle veut être déclamée et non chantée, elle n'a plus de valeur ni de sens.

Les Italiens eux-mêmes ne se font pas d'illusions à cet égard. Ils n'ont pas oublié d'où leur est venue leur ancienne gloire, et ne demanderaient pas mieux que de la ressaisir. Nous lisions, il y a un mois environ, dans l'*Osservatorio* de Bologne un article intitulé *Presagito risorgimento dell' opera Buffa*. L'auteur y rassemblait avec plaisir tous les présages d'après lesquels on pouvait se flatter de la prochaine résurrection de l'opéra bouffe. Il citait d'une part le *Don bucefalo* de Cagnoni, la *Prova d'un opera seria*, de Mazzaci; de l'autre *la Spia*, donnée avec grand succès à Turin; l'*Amore e Trappole*, applaudi à Gênes; la *Figlia del Fabbro*, fort jolie operette de Fioravanti; *Don Finocchio*, qui devait apparaître sous peu, et enfin *Crispino e la Cornare*, des deux frères Ricci. Le seul obstacle qu'il redoutât pour la réhabilitation d'un genre auquel la musique italienne avait dû sa popularité immense, c'était l'absence de poëtes capables d'écrire de bons libretti bouffons.

Nous ne partageons pas les craintes de l'écrivain. Si vraiment le goût de l'Italie se réveille et se prononce pour l'opéra-bouffe, il se trouvera des librettistes pour composer des canevas bouffons. Nous craignons plutôt qu'en ce moment l'Italie ne soit comme le malade, qui se retourne parce qu'il souffre, mais qui n'est pas plus en état de garder la position qu'il vient de prendre que celle qu'il vient de quitter. Le génie italien est épuisé; la production, naguère si abondante, s'est arrêtée, et voilà ce qui nous inquiète pour l'avenir du Théâtre-Italien de Paris.

L'assemblée législative lui a voté une subvention de soixante mille francs. Une prolongation de privilége sera sans doute accordée au directeur dont l'Assemblée a voulu récompenser les efforts et le zèle. Tout cela est fort bien, mais tout cela suffit-il? Soixante mille francs ne combleront pas le déficit inévitable d'une saison de six mois. Une subvention n'est réellement bonne et utile que lorsqu'elle assure une existence, mais non lorsqu'elle ne sert qu'à prolonger une agonie. Et si quelque chef-d'œuvre inconnu ne vient frapper fortement l'attention, si quelque artiste nouveau, quelque chanteur ou quelque cantatrice extraordinaire ne rappelle tout à coup la foule dans cette enceinte, qui n'a plus pour elle le prestige de l'aristocratie, l'entraînement de la mode, le courant de la tradition, que fera le Théâtre-Italien? Que fera son héroïque directeur? Il aura beau convoquer toutes les notabilités chantantes que nous connaissons, que nous avons entendues et les réunir en un faisceau, il n'aura réussi qu'à moitié : il dépensera beaucoup et il ne gagnera pas assez pour couvrir ses dépenses. Le Théâtre-Italien s'est soutenu pendant dix ans avec les mêmes artistes; mais pendant ces dix ans, outre le répertoire de Rossini, qui avait encore et qui aura toujours une grande force d'attrait, il a eu la primeur du répertoire de Bellini, du répertoire de Donizetti. La musique italienne était une langue vivante alors : aujourd'hui, ce n'est plus qu'une langue morte. L'astre de Verdi semble éclipsé, même en Italie. A Paris, sa lueur n'a pas eu la durée d'un éclair; Ronconi en sait quelque chose, lui qui a prêté à *Nabuco* un appui si efficace, mais qui n'a pu le maintenir au rang des ouvrages qu'on aime à revoir et qu'on redemande souvent.

Donc, pour sauver le Théâtre-Italien de Paris et sa fortune, il faut un avénement quelconque de compositeur ou d'artiste; il faut la révélation d'un génie nouveau. Les deux théâtres italiens de Londres l'ont bien compris, puisqu'ils s'adressent maintenant à la France et à l'Allemagne pour recomposer leur répertoire, puisque l'un de ces théâtres est venu prier l'un de nos compositeurs français les plus illustres de lui écrire un opéra italien.

Ronconi n'en a pas moins bien mérité de sa patrie et de la nôtre, en embrassant avec chaleur et dévouement une cause qui triomphera, si le ciel s'en mêle, mais il faut que le ciel s'en mêle sérieusement.

R.

DU NOMBRE D'ACTES AU THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

Il ne s'agit pas ici du nombre d'actes que doit avoir une pièce jouée au théâtre Favart; nul n'entend gêner les auteurs à ce sujet, et on les laisse parfaitement libres de donner à leurs ouvrages telle dimension qu'il leur convient; mais il s'agit du nombre des actes nouveaux que le directeur est tenu de représenter chaque année.

Un membre de l'Assemblée législative, M. Versigny, nous l'avons constaté, avait déjà demandé, dans la discussion du budget des théâtres et des beaux arts, que le directeur fût obligé de donner les vingt actes que stipule son cahier des charges, sous peine d'une forte amende pour chaque acte manquant.

Dans l'assemblée générale des auteurs et compositeurs dramatiques, M. de Planard a fait une autre proposition, tendante à ce que ce même directeur ne pût, en aucun cas, jouer une pièce en trois actes, sans la faire précéder ou suivre d'une pièce en un acte composée par des auteurs vivant. En d'autres termes, M. de Planard ne voulait pas qu'à l'Opéra-Comique le spectacle se composât jamais d'un seul ouvrage, et que deux auteurs seulement se partageassent le bénéfice de la soirée. Il prétendait en outre imposer aux membres de la commission le devoir de faire prévaloir cette disposition réglementaire par forme de mandat impératif.

Tout cela prouve au moins une chose : c'est qu'on se préoccupe assez justement, assez vivement de la situation des jeunes compositeurs, quel que soit leur âge : il est bien entendu que leur jeunesse se prolonge, jusqu'à ce qu'on les ait suffisamment éprouvés.

En effet, leur situation n'a jamais été plus triste qu'en ce moment. Des deux théâtres lyriques que nous possédons, un seul est obligé de leur ouvrir ses portes, et depuis deux années ce théâtre leur est presque absolument fermé. Depuis deux années, l'Opéra-Comique n'a presque pas joué de pièces en un acte, et pourtant c'est tout ce que l'on permet à de compositeurs qui n'ont pas encore prouvé leur vocation par des succès, En 1848, il n'en a joué que deux, la *Sournoise* et les *Deux Bambins*; en 1849, qu'une seule, le *Moulin des Tilleuls*, et pas un seul lauréat de l'Institut n'a été admis à faire ses premières armes. M. Maillard ne saurait compter, puisqu'il s'était déjà produit avec *Gastibelza*, au théâtre de l'Opéra-National. Nous sommes déjà au cinquième mois de 1850, et pas une pièce en un acte n'est apparue. Nous devons en conclure que le système de la direction n'a pas changé et que la condition des jeunes compositeurs est toujours aussi déplorable.

Cependant que faire? Comment réformer un ordre de choses profondément vicieux?

Que le directeur de l'Opéra-Comique montre peu d'empressement à jouer des pièces en un acte, qui n'exercent que peu ou point d'influence sur la recette, cela se conçoit parfaitement; qu'il applique tous ses soins, qu'il consacre toutes ses dépenses à de grandes pièces qui remplissent sa salle et sa caisse, cela ne se conçoit pas moins bien; que les auteurs de ces grands ouvrages aiment mieux prendre à eux seuls le produit entier de la soirée que d'en laisser une fraction quelconque

aux auteurs d'un ouvrage plus petit, c'est encore une chose fort simple et fort naturelle.

Toutefois il y a des obligations à remplir, des droits à respecter, des intérêts à satisfaire, et dans ces intérêts celui du directeur pourrait fort bien aussi trouver sa place.

Si l'on n'admet à se faire jouer que les compositeurs depuis longtemps célèbres, comment les jeunes gens pourront-ils le devenir à leur tour?

De tous les compositeurs qui tiennent aujourd'hui le haut rang à l'Opéra-Comique, il n'en est pas un qui n'ait commencé par un acte. Auber, Halévy, Adolphe Adam, Thomas, ont commencé par ce début modeste. Mais alors on donnait plus d'un acte ou de deux actes chaque année, et les pièces en trois actes n'étaient pas assez longues pour se priver de cet accompagnement. Il en résultait que les pièces en un acte étaient jouées souvent et longtemps, qu'elles rapportaient même souvent des sommes considérables.

Autre temps, autres mœurs, nous le savons. Plus l'heure du dîner parisien a reculé et plus la musique a pris de développement dans les ouvrages en trois actes, moins les ouvrages en un acte, ou comme on dit, les *levers de rideau* ont dû avoir d'importance, d'abord parce qu'ils se jouent trop tôt pour que la majeure partie du public soit arrivée, ensuite parce que les premiers sujets ont besoin de se ménager pour la grande pièce, et que la petite est dès lors abandonnée aux acteurs secondaires. Nous sommes loin de l'époque où Martin chantait le même soir dans deux ouvrages différents de taille, et où l'on se plaignait de ne lire sur l'affiche que ces deux titres, d'ailleurs fameux :

Le Nouveau seigneur et *Joconde*,
Joconde et *le Nouveau seigneur*.

S'ensuit-il que les ouvrages en un acte doivent être désormais rayés du répertoire? Non, sans doute; il faut les y maintenir; mais par quel moyen? Est-ce en adoptant la proposition de M. de Planard, que des membres de l'assemblée générale trouvaient si bonne qu'ils voulaient l'étendre à tous les théâtres de Paris? On leur a répondu que le droit des auteurs et compositeurs dramatiques ne peut aller jusqu'à composer les affiches d'un théâtre et que ceci regarde exclusivement les directeurs, qui ont aussi leurs droits et qui en usent à leurs risques et périls. Si donc un directeur juge à propos de ne donner quelquefois qu'un seul ouvrage et d'en couvrir toute son affiche, il est libre de le faire, pourvu que d'autre part il remplisse toutes les clauses et conditions de son privilége.

Le privilége des théâtres subventionnés a pour appendice obligatoire un cahier des charges, et c'est au ministre à faire en sorte que ce cahier des charges soit respecté.

Le cahier des charges du théâtre de l'Opéra-Comique porte que le directeur sera tenu de jouer vingt actes par année. Il y a trois ou quatre ans, ce chiffre avait paru trop fort, et la commission des théâtres, d'accord avec celle des auteurs et compositeurs, était d'avis de le réduire à seize; le ministre ne se prononça pas, et le chiffre ancien fut conservé.

Le cahier des charges porte encore que les premiers prix de composition musicale auront un tour de faveur dans l'année qui suivra l'expiration du temps de leur pensionnat.

Le directeur actuel de l'Opéra-Comique a-t-il ou n'a-t-il pas observé son cahier des charges? Voilà toute la question.

Or, dans l'espace de deux années il n'a joué que vingt-huit actes nouveaux, au lieu de quarante ou de trente-deux tout au moins.

Il n'a pas représenté d'ouvrage d'un seul lauréat nouveau.

Il a donc négligé la lettre et l'esprit de son cahier des charges.

Il n'a vu que son intérêt matériel et présent, sans s'occuper de l'avenir.

Il n'a semé que pour recueillir immédiatement.

Les compositeurs, jeunes ou vieux, sont fondés à se plaindre et à réclamer; car si l'Opéra-Comique continuait à marcher comme il marche, force leur serait de renoncer à la musique, en attendant ce troisième théâtre, dont on parle toujours, que l'on promet toujours, qu'on essaye de temps en temps et si mal qu'il ne dure jamais.

Un cahier des *charges* ne s'appelle pas ainsi pour rien : il n'est pas possible que le directeur laisse les *charges* de côté pour ne s'attacher qu'aux avantages. La subvention lui est concédée, non pas uniquement pour augmenter ses bénéfices, mais pour l'aider à accomplir ce que son privilége peut avoir d'onéreux.

REVUE CRITIQUE.

MUSIQUE DE PIANO ET DE CHANT.

M. Marmontel, — Mlle Louise Guénée — et M. Louis Gouin.

Les pianistes-compositeurs qui sentent en eux la double faculté de créer et d'enseigner en usent en jetant sur le papier des études élémentaires, progressives, caractéristiques, romantiques, fantastiques, et souvent diaboliques de difficultés. L'étude a remplacé le morceau classique, auquel Fontenelle disait : « Sonate! que veux-tu? » L'étude se fait mélodique, barcarolle, romance, passionnée, pièce de salon enfin; elle rivalise la fantaisie, et le caprice, et l'air varié; et de plus, elle accomplit une mission d'utilité, d'enseignement qu'on pourrait croire politique, car elle donne aux doigts, parmi lesquels la nature a déjà mis une sorte de fraternité, mais une force inégale, l'indépendance, la liberté et l'égalité, expressions consacrées dans l'étude du piano, pour caractériser la facilité et l'éclat d'une brillante exécution que tout professeur cherche à faire acquérir à ses élèves.

M. Marmontel, l'un des bons professeurs au Conservatoire, vient de publier un recueil de 24 études qui peuvent, certes, soutenir la comparaison avec toutes celles dont la plupart de ses confrères ont doté l'enseignement du piano.

Ce n'est le tout, dans ce genre de composition, de prendre un trait de quatre ou huit mesures qui présente une difficulté de doigter, et de promener dans plusieurs tonalités, sur toute l'étendue du clavier, avec autant de sécheresse que d'obstination, ce trait qu'on ne retrouve jamais identiquement dans une autre composition. Il faut que le compositeur qui écrit des études pour son instrument y mette d'abord de la mélodie, première condition pour qu'un morceau de musique, quel qu'il soit, plaise, frappe, se retienne, puis une harmonie élégante et correcte; un doigter rationnel; un style, un phrasé purs; et qu'il joigne à tout cela, s'il est possible, ce piquant, cette originalité des motifs, cet inattendu dans la tournure des phrases, qualités essentielles qui constituent l'individualité de l'auteur.

Si M. Marmontel ne réunit pas absolument toutes ces choses qui distinguent, sinon l'homme de génie, du moins l'artiste de talent et de goût, il a prouvé qu'il en possède plusieurs dans le recueil de ses 24 études caractéristiques. Comme ces poëtes qui adressaient jadis aux belles, à leurs amis, des sonnets dans lesquels ils jetaient toutes leurs impressions, M. Marmontel a dédié chacune de ses études à des virtuoses des deux sexes, parmi lesquels figure une assez grande quantité de professeurs du Conservatoire. Du reste, ces études sont agréables à jouer, et surtout fort jolies à entendre dire par l'auteur. Son trait, comme pensée et comme exécution, est mélodique; son expression est vraie et point maniérée. Les trois dessins de l'étude adressée à Mlle Aubrio sont gracieux et bien contrastés; celle faite pour Mlle Isabelle Demeuse est d'une mélodie distinguée, et s'enchevêtre bien dans les deux mains. L'étude mise sous le patronage de Mlle Joly offre une combinaison de triolets à la main droite procédant sur un rhythme binaire placé à la main gauche, excellent travail pour l'oreille et les doigts. Mlle Jams a inspiré à l'auteur une étude de refrappement de la même note par différents doigts, qui nous paraît fort bonne pour familiariser l'élève à la vélocité. La 12me étude dédiée à M. Wolff présente un heureux mélange du style de Liszt et de celui de Thalberg pour le trille uni aux broderies distribuées aux deux mains. Comme il serait

trop long de nous arrêter à chaque pièce de ce recueil, nous indiquerons sommairement la 13me étude comme bon exercice de tierces et de sixtes superposées; la *Tocatina*, dédiée à Stephen Heller, comme pleine d'entrain; un menuet à la manière française, jolie réminiscence de la vieille et bonne école mélodique et harmonique; et tout le reste enfin de ce recueil fait pour obtenir un véritable succès comme musique d'étude, de travail mécanique, et musique de chambre, agréable pour les auditeurs; plusieurs même de ces charmantes pensées musicales seraient d'un effet agréable et sûr dans un concert.

— Mlle Louise Guénée, qui est une pianiste gracieuse et surtout voyageuse, compose aussi de ces études dont nous venons de parler, de ces études à deux fins, comme on dit vulgairement, dans le double but d'exercer les doigts et de plaire à quelque auditoire que ce soit. L'*Etude de concert* en *si* bémol majeur, en mesure à six-quatre, écrite par Mlle Guénée, est tout à fait dans l'esprit de cette maxime d'Horace si souvent citée : *Utile dulci*. Les six pages de ce morceau réunissent mélodie et harmonie distinguées; de plus, des combinaisons de rhythmes contrastés, des traits audacieux et brillants, un travail de doubles octaves en triolets, fort bon exercice de vélocité, qui terminent d'une manière, on pourrait dire dramatiquement, cette belle étude de concert. Mlle Guénée n'a pas fait une moins brillante excursion dans le domaine de la valse. La valse! cette expression variée, étendue au gré de celui qui l'écrit, on pourrait dire de nos premiers compositeurs, qui, la plupart, ont cédé au plaisir de promener leurs pensées capricieuses dans ce cadre élastique de l'harmonie, et du rhythme impérieux, et des souvenirs enivrants du bal. Si *Valdora*, valse brillante, dédiée à lady Douro, offre une légère analogie au début avec le thème de la valse du roi de Rome, cette similitude disparaît bientôt, effacée par une foule d'idéalités, de mélodies capricieuses, élégantes, suaves, qui caressent l'oreille et bercent la pensée et la vue des plus douces impressions lorsque l'auteur, de ses deux mains séduisantes, interprète elle-même sa pensée.

— Il est des compositeurs dont le nom n'est cité que pour avoir jeté dans le monde musical une seule mélodie. Il en est même, et plus d'un, à qui l'on ne pourrait pas adresser ce reproche, qui n'ont pas encore trouvé et ne trouveront peut-être jamais huit mesures de ces chants qui se retiennent tout d'abord, se répètent et se popularisent rapidement. Il en est d'autres qui sont surnuméraires de cette popularité et qui en seront bientôt titulaires. M. Louis Gouin est dans cette catégorie. S'il n'est pas arrivé plus tôt à ce résultat, c'est qu'il est administrateur et compositeur-amateur. Or, la muse de la mélodie est une maîtresse exigeante, impérieuse, qui veut qu'on s'occupe exclusivement d'elle: elle a déjà dicté à M. Gouin des chants joyeux, faciles, francs, du moyen-âge et de nos jours, de village et de salon, du cœur et de l'esprit, et tout cela marqué au coin du naturel et du goût. L'*Impossible*, charmante mélodie à l'allure facile, réunit les deux qualités que nous venons de dire sans tomber dans la manière comme les paroles. *Le roi de la Calabre*, qui l'est *de par le sabre*, comme il le dit fort bien, et pour rimer richement, vole et pille aussi franchement qu'il le dit et qu'il le chante; et cela d'une rhythme si franc, en épargnant le pauvre et les femmes, que cela fera peut-être des prosélytes, comme les *Brigands* de Schiller donnèrent envie aux jeunes gens du temps de se faire redresseurs des torts de l'ordre social, aussi mal constitué alors qu'il l'est aujourd'hui. Notre compositeur amateur passant de cette mélodie énergique à la douce bacarolle nous chante une rêverie onduleuse intitulée : *Sur la mer*, chant facile sous lequel se balance un accompagnement peignant au mieux le flot revenant incessamment assiéger le rivage et les flancs de la gondole qui porte deux amants. Par une idée assez neuve, les deux derniers couplets ne sont pas identiques au premier, soit par la mélodie, soit par l'accompagnement; et tout cela, au choix de l'exécutant, sur des paroles françaises ou italiennes. Donc, variété de poésie, de mélodie, d'harmonie et de tonalité. Il est rare qu'une étincelle musicale de ce genre réunisse autant d'éléments de succès.

Une autre barcarolle, *Beppa*, dit : *Vogue, vogue à l'autre rive, marinier qu'amour captive*, et cela vogue facilement sur le fleuve infini de la mélodie; et cela se chante, se chantera par tous et partout, dans le salon comme dans la rue.

La *vilanelle* : *Quand viendra la saison nouvelle*, etc., est un chant naïf dans lequel on n'a pas fait saillir assez peut-être le dernier vers de deux syllabes qui termine chaque couplet; mais la mélodie en est cependant franche et vraie, et bien déclamée. Une jolie imitation canonique ouvre la ritournelle de la *Jeune Châtelaine*, et le chant qui suit cette ritournelle est charmant de cette simplicité des beaux temps de la chevalerie où l'on célébrait la dame de ses pensées, où ces doux pensers d'amour remplissaient toute l'existence d'un jeune damoisel.

Le *Cœur du Marin* et la fanfare de chasse intitulée *Hallali!* sont aussi deux chants animés, colorés, pleins de vie et d'action, qui contrastent avec une *Larme du soir* et les *Lucioles*, autres mélodies pleines de grâces et d'un sentiment mystérieux qui prouvent que l'auteur est digne de comprendre et d'imiter Schubert, et de devenir, s'il ne l'est déjà, un de nos bons mélodistes français.

Henri BLANCHARD.

RÉQUIEM DE M. BERLIOZ

exécuté à Saint-Eustache.

On sait que la grande Société philharmonique de Paris, à l'occasion du désastre d'Angers, avait décidé que le *Requiem* de M. Berlioz serait exécuté à Saint-Eustache, et que le produit de la quête serait remis aux familles des victimes. Cette importante solennité a eu lieu le 3 mai, devant une assemblée nombreuse et au milieu du recueillement le plus profond. L'appareil funèbre était simple et touchant. La grande croix blanche brillait au maître-autel, et sur le fond de velours noir se détachait ce numéro 11 qui rappelle de si poignants souvenirs. Un shako portant le même numéro reposait sur le catafalque. Un sabre d'officier, un poignard de soldat, des épaulettes d'argent, des épaulettes de laine, y gisaient entassés sans ordre, tels que le furent les malheureux, soldats et officiers, au moment suprême où le fleuve les dévora.

A midi le *Requiem* a commencé. Cette œuvre, exécutée pour la première fois il y a treize ans au service funèbre du général Danrémont, exécutée depuis à Saint-Eustache, entendue par fragments dans diverses solennités, a conquis depuis longtemps sa place dans l'opinion des artistes et pour ainsi dire elle ne relève plus de la critique; c'est une des grandes pages qui honorent le plus l'art musical, une de ces pages telles que le génie les dictait à l'auteur de la divine Comédie, telles que nous les a léguées le pinceau de Michel-Ange. Heureux le compositeur que l'inspiration a soutenu si longtemps sur ses ailes de feu! Heureux l'artiste dont l'âme ouverte à l'enthousiasme se sent pénétré d'une émotion mêlée d'épouvante à ces solennels accents! On sait avec quelle largeur M. Berlioz a conçu son sujet. C'est le jugement dernier avec ses épouvantes, ses cris de fureur, ses élans d'espoir et d'amour, ses aspirations des saintes âmes; c'est le jugement dernier avec les trompettes formidables qui sonnent le terrible réveil, avec les convulsions du globe expirant, dont les flancs déchirés s'ouvrent sous la main de Dieu. C'est le plus grand sujet qu'il soit donné à une pensée humaine de traiter, et il me semble que le poëte, le musicien, le peintre qui pendant longtemps a tenu son imagination fixée sur de pareilles scènes doit éprouver un peu de cette lassitude, de cet épuisement que ressentit Jacob après sa lutte avec l'esprit de Dieu.

Je n'ai ni le temps ni la place pour analyser l'œuvre de M. Berlioz, analysée et commentée tant de fois ailleurs; je signalerai seulement l'effet produit par les imposantes périodes du *Kyrie*, auxquelles succède un *Dies iræ* sur un rhythme rauque et sauvage, interrompu de temps en temps par un sourd tremolo de l'orchestre, comme si les esprits de destruction essayaient leurs forces avant d'accomplir le terrible

arrêt. Je signalerai l'impression produite par ces cinquante voix de cuivre, par ces roulements de timbales, tonnerre majestueux de l'orchestre. Et ensuite, combien les accents de l'*Hostias* et du *Sanctus* ont paru suaves et recueillis ! Quelle ineffable douceur dans cet orchestre tout à l'heure si terrible !... Mais tout en recueillant mes souvenirs, cette colonne s'allonge, et je me rappelle que je viens de promettre de ne pas faire d'analyse. J'aurais bien voulu vous parler du *Lacrymosa*, le morceau peut-être où se déroulent les rhythmes les plus nouveaux, où le travail de conception est le plus puissant, mais je dois m'arrêter, pas avant cependant d'avoir loué les artistes instrumentistes et choristes de l'admirable exécution du *Requiem*, exécution digne de la solennité, digne de la réputation de la Société philharmonique, digne de l'œuvre de son illustre chef.

Nous n'avons pas eu à regretter l'absence du chef de chant, M. Dietsch; orchestre et chœur ont rivalisé de talent, sous la direction unique de M. Berlioz.

Beaucoup d'artistes étrangers à la Société philharmonique s'étaient joints à elle à cette occasion ; ils méritent une part de ces éloges.

Le produit de la quête a été de plus de mille francs. Cette somme sera immédiatement envoyée au colonel du 11e léger : l'obole des musicien ira donc s'ajouter aux innombrables témoignages de sympathie que reçoivent les familles de nos malheureux soldats. Si les artistes ont peu à donner, on sait du moins que lorsqu'il s'agit de venir en aide à une infortune, ils marchent toujours les premiers.

L. KREUTZER.

BERLIN.

Première représentation du PROPHÈTE.

30 avril.

Je veux ne vous écrire sur cet événement que des choses rigoureusement vraies ; je veux qu'à côté de chacune de mes phrases un témoin impartial puisse placer consciencieusement le mot *historique*. Donc, je commencerai par confirmer tous les récits qu'on vous a déjà faits sur la préoccupation générale dont la prochaine venue du *Prophète* était l'objet en ce pays. Sur toutes les routes qui conduisent à Berlin, dès la frontière, dans chaque wagon, il n'était question que du *Prophète*. Le *Prophète* servait de texte à toutes les conversations.

A Berlin même, c'était bien autre chose encore. Vous savez comment on y faisait le siége du théâtre, comment on bivouaquait toute une nuit et tout un jour pour tâcher d'enlever des places au bureau de location ; ce qu'il faut ajouter, c'est que la répétition du chef-d'œuvre a été, sous certains rapports, le prélude de la première représentation. Une ovation extraordinaire et sans exemple dans l'histoire du théâtre y accueillait le grand compositeur. Après le quatrième acte, l'orchestre tout entier et le public peu nombreux qui se trouvait dans la salle l'appelaient sur la scène, et le chef des premiers violons lui offrait une couronne de lauriers.

Enfin, nous voici au dimanche 28 avril, jour solennel pour la ville de Berlin. De quart d'heure en quart d'heure, le prix des billets retenus par les spéculateurs s'élevait, et vers cinq heures parvenait à un taux fabuleux. Ici, le spectacle commence à six heures précises, parce que les Berlinois ne veulent à aucun prix rester au théâtre plus tard que dix heures. C'est la loi suprême, inflexible, et Meyerbeer a dû se mettre en mesure de s'y conformer. Il a fait main basse sur plusieurs morceaux de sa partition, au vif regret de tous ceux qui la connaissent. Ah ! si les Berlinois savaient ce qu'ils perdent ! le premier air de Berthe, les couplets de Zacharie, deux charmants airs de ballet. On n'exécute ici que la redowa et le quadrille des patineurs.

A cinq heures et demie, la salle de l'Opéra, la plus belle de l'Europe sans contredit, était remplie de l'élite du public. Le roi, la reine et toute la cour étaient dans leurs loges bien avant le lever du rideau. A six heures précises, Meyerbeer entre à l'orchestre pour diriger lui-même l'exécution de son ouvrage : il est reçu par une triple salve d'applaudissements, qu'il interrompt forcément, en donnant le signal pour commencer l'introduction.

Comme à Paris, vous le savez, c'est Mme Viardot qui remplit le rôle de Fidès, sa glorieuse création. C'est Tichatschek qui chante le rôle de Jean de Leyde, et Mme Koester celui de Berthe.

Dès le premier acte, le tonnerre des bravos commence à rouler : le roi et la reine donnent l'exemple de leurs mains royales. Ainsi qu'à Paris, la toile ne baisse pas entre le premier et le second acte. Après celui-ci, Tichatschek est rappelé. Mais ce n'est vraiment qu'au troisième acte que le succès se dessine en proportions colossales. Il faut dire que rien ne manque à son exécution musicale et chorégraphique. Tichatschek entonne le finale d'une voix toujours belle et puissante : il y produit un effet d'entraînement et d'enthousiasme. Après ce finale, Meyerbeer est forcé de paraître, et en paraissant il ramène le chanteur, qu'il associe gracieusement à son triomphe.

Du quatrième acte, je n'ai rien à vous apprendre. Les décors sont aussi beaux qu'à Paris : la scène de l'église est presque calquée sur celle de Paris, mais avant cette scène, le duo de Fidès et de Berthe fait plus d'impression que dans votre capitale. Mme Viardot et Mme Koester sont rappelées à la fin de l'acte ; Meyerbeer l'est aussi de rechef, et cette fois, il revient tenant Mme Viardot par la main.

Le cinquième acte procède comme vous le savez, avec cette seule exception que le trio de Jean, Fidès et Berthe, est applaudi plus chaleureusement qu'à Paris, grâce au talent de Mme Koester et à la faveur dont elle jouit auprès du public de Berlin. Le fait est que cette cantatrice donne au rôle de Berthe une physionomie, une importance toute nouvelle, et que d'un rang secondaire elle l'élève à un premier rang.

Lorsque la toile tombe sur la magnifique scène de l'orgie, un hourra général retentit dans la salle. On rappelle à grands cris Meyerbeer, qui reparait une dernière fois avec Mme Viardot et Tichatschek. Le public veut aussi revoir Mme Koester, qui reparait presque en même temps.

Voilà en quelques mots le bulletin de cette soirée mémorable, qui s'inscrira en lettres d'or dans nos fastes lyriques. Berlin et Meyerbeer s'en glorifieront éternellement. La presse est unanime à consacrer le triomphe du compositeur, et sans oublier celui du poëte ; car si M. Scribe n'était pas là pour jouir de l'excellent effet des principales situations de son beau poëme, il ne faut pas croire que le mérite en ait échappé aux connaisseurs, aux amis de l'art dramatique. Les Berlinois ne sont pas si dédaigneux que vous l'êtes souvent à Paris. Vous me direz qu'ils n'ont pas autant le droit de l'être, c'est possible ; mais avant tout ils sont justes : ils trouvent que la conception du *Prophète* est au niveau des chefs-d'œuvre tragiques de premier ordre, et que le rôle de Fidès ne saurait être comparé qu'à celui de Mérope, que peut-être même il doit lui être préféré.

Quant à l'actrice sublime qui est la *mère* de ce rôle, autant qu'elle est celle du Prophète, quant à Mme Viardot, que j'ai admirée à Paris, que j'ai admirée à Londres, je suis réduit à l'admirer sur nouveaux frais à Berlin. Je n'entrerai pas dans l'analyse de son jeu, de son chant, que vous appréciez comme moi-même ; je vous dirai seulement que ce qui m'étonne dans une femme qui a chanté si parfaitement le rôle de Fidès en français et en italien, c'est qu'elle le chante encore mieux en allemand. Ce qui me surprend, c'est sa prononciation pure et tellement franche, que les artistes allemands ont beaucoup à apprendre d'elle et ne peuvent mieux faire que de l'imiter.

Je m'arrête ici, parce que je n'aurais plus qu'à répéter ce qu'on a dit mille et mille fois, partout où se joue le *Prophète*, à Paris, à Londres, et dans une foule d'autres villes, sur le génie dont Meyerbeer a fait preuve en enfantant son nouveau chef-d'œuvre. Vous pensez bien qu'à Berlin, sa ville natale, on ne le traite pas plus mal qu'ailleurs. C'est un chorus universel d'éloges et d'acclamations. Il ne lui a manqué que la présence de sa mère, accablée de la perte récente de son fils Guillaume. Ici bas, le triomphe peut être complet, jamais le bonheur.

NOUVELLES.

*** Aujourd'hui par extraordinaire, à l'Opéra, les *Huguenots*, chantés par Roger, Levasseur, Mmes Laborde et Jullienne.

*** Demain lundi, l'Alboni chantera dans un dernier concert, qui devait être donné vendredi; ensuite elle paraîtra dans un opéra, non pas la *Favorite*, comme on l'avait annoncé d'abord ce qui aurait été déjà l'objet d'une vive curiosité. Pour son coup d'essai, la grande cantatrice va tenter quelque chose de bien plus hardi; elle va chanter le rôle de Fidès et nous rendre le *Prophète*, dont le départ de Mme Viardot nous avait privés. Nous approuvons pleinement cette combinaison, et nous y voyons d'autant plus d'avantage qu'il n'existe entre Mme Viardot et l'Alboni aucun rapport de talent, de style ni de physique. Toute idée de comparaison et de lutte est donc impossible. Ce sera une Fidès absolument nouvelle que nous aurons à juger et probablement à applaudir, si le bruit des répétitions se confirme. Le magnifique succès du *Prophète* ne pourra que s'accroître et venir une fois de plus en aide à l'administration de l'Opéra.

*** *Robert-le-Diable* a été joué dimanche. M. Léon Fleury, ténor qui, fort jeune encore, chantait à l'Opéra-Comique de Paris, a débuté par le rôle de Raimbaud. Il s'en est acquitté de manière à prouver que la tâche lui était facile, et que sa voix, son habitude de la scène, pourraient rendre au répertoire d'utiles services.

*** Le lendemain, Masset et Mme Laborde remplissaient pour la première fois les rôles principaux de *Lucie de Lammermoor*. Mme Laborde chante très-bien le rôle de Lucie, mais elle n'est pas à beaucoup près l'idéal du personnage. La gaîté, la malice de la reine Marguerite et de Rosine conviennent mieux à son genre d'expression que la mélancolie de l'héroïne écossaise. Masset chante fort bien aussi, mais on s'aperçoit trop qu'il chante : on voudrait quelquefois l'oublier.

*** La représentation des *Huguenots*, donnée mercredi dernier, avait fait salle comble. L'exécution du chef-d'œuvre a été fort belle. On a redemandé, comme toujours, l'air du second acte, que Mme Laborde a redit avec un surcroît de verve et de *bravoure*. Roger et Mme Jullienne ont été admirables dans la grande scène du quatrième acte, qui vaut à elle seule tout un opéra.

*** Vendredi, le spectacle se composait de *Lucie de Lamermoor* et du *Diable à quatre*. Mlle Plumkett, la charmante danseuse, a fait sa rentrée dans le ballet.

*** Aujourd'hui dimanche, à l'Opéra-Comique, aura lieu la représentation de retraite, après trente ans de service, d'un acteur que le public n'a pas oublié, et qu'il reverra pour la dernière fois, Henri Deshayes. Voici le programme de la fête : deux actes de *Virginie*, par Mlle Rachel; le deuxième acte du *Diable à quatre*, opéra-comique, par Henri et Mme Casimir; un intermède musical des plus originaux; le premier acte de l'*Ambassadrice* et les *Rendez-vous bourgeois* travestis.

*** Mlle Félix Miolan, la jeune élève de Duprez, souvent applaudie dans les concerts, a débuté cette semaine à l'Opéra-Comique dans l'*Ambassadrice*. Comme cantatrice, elle a obtenu tout le succès qu'on devait attendre; comme actrice, il lui reste beaucoup à acquérir.

*** Halévy part demain pour Londres; l'illustre compositeur y est appelé pour diriger lui-même les répétitions déjà très-avancées du grand ouvrage, la *Tempête*, dont il a écrit la partition et qu'il va donner au théâtre de Sa Majesté. L'auteur du poëme, M. Scribe, l'y suivra sous peu de jours pour présider à la mise en scène.

*** Le président de la République, sur la présentation du ministre de l'intérieur, a, par décret du 27 avril, nommé M. Arsène Houssaye directeur du Théâtre-Français, muni des pouvoirs consacrés par le nouveau règlement du Conseil d'État.

*** M. Piermarini constate lui-même, dans une nouvelle lettre qu'il nous adresse, ce que nous avons dit, que Mme Laborde (alors Mlle Villaume) a commencé son éducation musicale dans la classe de vocalisation tenue par M. Panseron; mais il ajoute qu'en 1840, l'élève, qui n'avait alors que 15 ans, quitta cette classe faute d'avoir obtenu de concourir pour le chant, et que depuis cette époque, pendant trois ans et trois mois, elle prit exclusivement de ses leçons.

*** Alexandre Piccinni, petit-fils du célèbre compositeur de ce nom, vient de mourir à Paris, où il était revenu, après avoir habité pendant plusieurs années Strasbourg et Baden-Baden, dont il dirigeait les concerts pendant la belle saison. C'était un des bons et des plus anciens élèves de Lesueur, à qui son grand-père lui-même avait confié son éducation musicale. L'élève fut toujours attaché à son maître, dont il se glorifiait en toute circonstance, et il lui conserva toute sa vie la plus grande vénération, la plus tendre reconnaissance. Il composa la musique d'*Avis au public*, petit opéra qu'il donna au théâtre Feydeau et qu'il dédia à Lesueur, et de la *Petite lampe merveilleuse*, ouvrage représenté sur un théâtre du boulevart. Devenu chef d'orchestre du théâtre de la Porte-Saint-Martin, il y écrivit la musique de tous les mélodrames qu'on y jouait, et y fit souvent preuve d'un talent qui aurait tenu dignement sa place sur une scène plus élevée, s'il n'eût été découragé par les obstacles. Il avait été accompagnateur de la musique de l'empereur, et pendant plus de vingt années chef du chant à l'Opéra; il excellait dans l'accompagnement d'une partition, dont il faisait entendre toutes les parties saillantes. Dans les derniers temps de sa vie, il fut directeur du Conservatoire de Toulouse. En 1825, il avait été décoré de la Légion d'honneur et reçu chevalier par son maître Lesueur. Alexandre Piccinni avait 68 ans environ. Il emporte les regrets de tous ceux qui l'ont connu, comme homme et comme artiste.

Chronique départementale.

Lille, 30 avril. — La société de musique de chambre a donné sa dernière matinée musicale. En six séances, elle nous a fait entendre plusieurs des plus belles œuvres d'Haydn, Mozart, Beethoven, Hummel, et un grand sextuor d'Aloys Schmitt pour piano, deux violons, alto, violoncelle et contrebasse. Elle a exécuté aussi quelques compositions d'artistes lillois, un grand trio pour piano, violon et violoncelle, un quatuor pour deux violons, alto et basse, de M. Steinkuler, qui ont été fort goûtés, et où se trouvent en effet des qualités précieuses; un grand septuor pour piano, hautbois, clarinette, cor, basson, violoncelle et contrebasse, de M. Lavainne, exécuté à Paris chez M. Gouffé, et qui a obtenu alors les suffrages de la presse parisienne; et un grand sextuor pour piano, deux violons, alto, violoncelle et basse, du même compositeur. Le redoutable voisinage de Beethoven, d'Haydn et de Mozart n'a point empêché d'écouter avec plaisir ces œuvres nouvelles; c'est en faire le plus grand éloge. L'exécution a été irréprochable au point de vue de la correction, admirable au point de vue du style et de l'intelligence des modèles. Au piano se trouvaient les deux compositeurs dont nous venons de citer les œuvres. M. Herwyn tenait le premier violon, M. V. Delannoy le second, M. Sautay l'alto, M. Baumann le violoncelle, et l'on sait combien les études sérieuses et l'expérience de ce dernier donnent de prix à ses conseils dans l'exécution de la grande musique. M. Appolinaire de Kontski s'était adjoint ces artistes pour une soirée de musique classique dans les salons de M. Pfeiffer. Quant à ce jeune artiste, qui ne nous avait fait connaître dans les concerts que le côté excentrique, extraordinaire et prestigieux de son talent, il nous a révélé là des mérites tout nouveaux, un style sévère, une méthode classique, une simplicité grandiose et une intelligence religieuse des grands maîtres. N'oublions pas Mme Pfeiffer, qui, ce soir-là, notamment dans un duo d'Osborne et de Bériot, s'est surpassée elle-même. Aux artistes que nous venons de nommer, les orphéonistes lillois avaient prêté leur concours pour ces matinées. Leur talent semble encore avoir grandi cette année. Les chœurs les plus difficiles sont enlevés par eux avec une sûreté et une précision sans exemple. L'énergie des *forte* et l'expression des *piano* ont fait notre admiration. M. Lavainne avait écrit pour eux deux morceaux d'ensemble d'un caractère très-original et qui leur ont fourni le moyen de mettre en relief toutes les qualités de leur voix et de leur méthode.

*** *Noncy*, 24 avril. — Le grand succès du jour est celui de la *Fée aux Roses*. Jamais nous n'avons vu un pareil enthousiasme. La première représentation a eu lieu samedi 13, et la cinquième, dimanche dernier, a de nouveau fait salle comble. Demain, la sixième ne sera pas moins fructueuse. Il est juste de dire que l'administration a fait les choses grandement. Le directeur s'est rendu à Paris avec son décorateur pour prendre modèle sur la mise en scène et les décors de l'Opéra-Comique. Mme Huré-Rouaux s'acquitte avec beaucoup talent et de grâce du rôle de Nerilha. Mlle Morni, dans le rôle de Gulnare, a vivement fait ressortir les belles qualités dont elle est si largement pourvue, et qui doivent lui conquérir une place éminente dans le monde artistique. Sa voix parfaitement pleine et égale, depuis les notes les plus graves jusqu'aux plus élevées de contralto et de soprano, se déploie avec une grande facilité de vocalisation dans le trio du premier acte, le grand air, le septuor et le duo du deuxième acte. Mme Fougère Weil est une gentille petite Cadige. Aussi, le trio du premier acte, chanté et joué par ces trois charmantes femmes, est-il ravissant. MM. Tisserant et Huré ont obtenu une grande part dans les applaudissements du public.

Chronique étrangère.

*** *Londres*, 28 avril. — Le théâtre de Sa Majesté vient de donner *Linda di Chamounix*, chantée par Mme Sontag. Mlle Ida Bertrand débutait par le rôle de Pierotto, et son succès y a été décisif. Reçue avec les témoignages de la plus vive sympathie, vivement applaudie dans tous ses morceaux, elle a partagé avec Mme Sontag les honneurs du *bis*, dans le duo qu'elle chante avec elle. La carrière s'ouvre donc pour Mlle Ida Bertrand sous les plus heureux auspices. Le ténor Beaucardi, ou Beaucarde, qui chantait aussi dans cet ouvrage, est un artiste français, possédant une voix admirable, pleine de vigueur, surtout dans le médium, et qu'il conduit avec une méthode simple, exempte de toute affectation. — Au théâtre de Covent-Garden, *Zora*, ou plutôt *Moïse*, dans lequel Mmes Castellan et Vera se sont particulièrement distinguées, a bientôt fait place aux *Huguenots*, qu'on a dû reprendre jeudi dernier.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

— Les trois belles études : le *Rêve*, la *Mélancolie* et la *Danse des Sylphes*, par Félix Godefroid, viennent de paraître. Ces trois chefs-d'œuvre, que tout le monde a vivement applaudi cet hiver dans tous nos salons, ont été arrangés pour le piano avec une grande fidélité et une entente des effets les plus puissants. A Paris, chez Grus, éditeur, 31, boulevart Bonne-Nouvelle.

— Un concours est ouvert à l'église Notre-Dame-de-Bonne-Nouvelle, pour une place de 1er ténor, une autre de 2e ténor et une place de contre-bassiste. S'adresser, pour les conditions exigées, avant le 15 de ce mois, à M. Paul Eutgen, rue Hauteville, 11.

BRANDUS ET Cie,
87, rue Richelieu,

ÉDITEURS.

TROUPENAS ET Cie,
40, rue Vivienne,

LE

PROPHÈTE

Opéra en 5 actes, musique de

G. Meyerbeer.

GRANDE PARTITION, net : 200 fr. — PARTIES D'ORCHESTRE, net : 200 fr.
PARTITION arrangée pour Piano et Chant..... net : 40 fr.
PARTITION arrangée pour Piano seul, in-8°.... net : 10 fr.
PARTITION arrangée pour Piano à 4 mains..... net : 25 fr.

L'OUVERTURE arrangée par **C. V. Alkan.** pour Piano net : 3 fr. à 4 mains. net : 4 fr.

ERNST.
Op. 24.
Fantaisie brillante pour *Violon* et Piano.. net : 4 fr.

BÉRIOT ET WOLFF. **DREYSCHOCK ET PANOFKA.**
Duo brillant pour Piano et Violon.
Net : 4 fr. sur Net : 4 fr.

LE PROPHÈTE.

MORCEAUX POUR PIANO
SUR

LE PROPHÈTE

Adam. Six airs	net :	2	50
Alkan jeune. Étude fuguée	net :	3	»
Bénédict. Souvenirs du *Prophète*	net :	4	»
Beyer. Fantaisie	net :	3	»
Burgmuller. Valse brillante	net :	3	»
Duvernoy. Op. 182. Fantaisie	net :	2	50
Ettling. Valses pour piano et à 4 mains	net :	2	»
Heller. Op. 70. Caprice brillant	net :	3	»
Herz (Jacques). Quatre airs de ballet, chaque	net :	3	»
— La Marche du Sacre	net :	3	»
Hunten. Op. 171. Fantaisie	net :	2	50
Kruger. Op. 20. Fantaisie brillante	net :	4	»
Lecarpentier. Deux bagatelles et un quadrille, chaque.	net :	2	»
Liszt. Illustrations. Trois numéros. Chaque	net :	5	»
Musard. 2 quadrilles pour piano et à 4 mains, chaque	net :	2	»
Osborne. Op. 78. Fantaisie brillante	net :	3	»
Pasdeloup. Polka	net :	2	»
Pilodo. Redowa	net :	2	»
Roselien. Op. 114. Fantaisie brillante pour piano et 4 mains.	net :	4	»
Sowinski. Op. 74. Fantaisie	net :	3	»
Talexy. Op. 20. Fantaisie brillante	net :	3	»
Voss. Op. 104 et 105. Deux fantaisies, chaque	net :	3	»
Willmers. Op. 68. Fantaisie de concert	net :	4	»
Wolff. Op. 158. Duo brillant à 4 mains	net :	4	»
— Arrangements des Airs de ballet et de la Marche du Sacre, à 4 mains, 5 cahiers, chaque	net :	4	»

ON REÇOIT IMMÉDIATEMENT, EN S'ABONNANT A LA

Revue et GAZETTE MUSICALE de Paris,

1° 40 MÉLODIES

PAR

GIACOMO MEYERBERR

Avec paroles françaises, allemandes et italiennes ; 1 beau volume in-8°.

2° UN ALBUM DE CHANT

CONTENANT :

La vie d'une fleur. — PAR **DUPREZ.**
Le lutin des bois.
Jeanne la rieuse.

L'impossible. — PAR **L. GOUIN.**
Hallali.
Beppa.

La petite chevrière. — PAR **PAULINE VIARDOT.**
L'absence.
Solitude.

Blanche Marguerite, par Mlle G. van der **MERSCH.**

3° UN ALBUM DE DANSE

CONTENANT :

LES DERNIÈRES VALSES DE STRAUSS.
Les Folâtres. | Beaux rêves. | Adieu au monde.
Les Étrennes, quadrilles de **GOUIN.**
Fanny Elssler, polka, et la Redowa paysanne.
PAR WALLERSTEIN.

BUREAUX : 87, rue Richelieu. — PRIX DE L'ABONNEMENT : Paris, 1 an : 24 fr. — Province : 1 an, 30 fr.

BRANDUS ET Cie, ÉDITEURS, 87, RUE RICHELIEU.

MENDELSSOHN.

QUATUOR
Pour 2 Violons, Alto et Violoncelle.
Op. 80. (N° 8 de ses œuvres posthumes). Prix : 6 f. net.

ANDANTE, SCHERZO, CAPRICCIO ET FUGUE
POUR
2 violons, Alto et Violoncelle.
Op. 81. (N° 9 de ses œuvres posthumes). Prix : 6 f. net.

OUVERTURE D'ATHALIE
Pour piano, 2 fr. net.
A quatre mains, 3 fr. net.

ÉMILE PRUDENT.

LES BOIS

CHASSE POUR PIANO.
Op. 35. — Prix : 4 fr. net.

RONDEAU
composée pour Mlle

ALBONI

DANS LE ROLE DU PAGE

DES HUGUENOTS.
En grande Partition : 10 fr. net.
Avec accompagnement de Piano : 3 fr. net.

SOIRÉES PARISIENNES.
QUATRE ROMANCES POUR PIANO.
Prix : 2 fr. 50 net.

3 DUOS
pour Piano et Violoncelle
PAR
CHARLES LASEKK.
Prix : 4 fr. net.

THÉRÉSA WARTEL.

Six Études de Salon.
Op. 10. Prix : 4 fr. net.

GEORGES MATHIAS.

ALLEGRO APPASSIONATO.
Op. 5. Prix : 3 fr. net.

RONDE DES GNOMES.
Op. 6. Prix : 3 fr. net.

POLONAISE DE SALON.
Op. 7. Prix : 2 fr. 50 net.

FEUILLES DE PRINTEMPS.
Op. 8. Prix : 4 fr. net.

RIMEMBRANZA.
Op. 9. Prix : 2 fr. net.

PARIS. IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET C°, RUE BERGÈRE, 20

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

17e Année. N° 19. 12 Mai 1850.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres. Cramer, Beale et Co, 201 Regent street.
St-Pétersbourg. Bellizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musical.
Rome. Merle.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Id.
Leipzig. Michelsen.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements et Belgique. . . . 30
Etranger. 34

Annonces.

30 cent. la ligne. . . . . pour 1 fois.
30 cent. . . . . pour 3 fois.
20 cent. . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Théâtre de l'Opéra, reprise du *Prophète*, début de l'Alboni dans le rôle de Fidès. — Quarante mélodies à une et à plusieurs voix, de G. Meyerbeer (2e article), par **Maurice Bourges**. — Cercle artistique de Bruxelles, troisième séance de M. Fétis sur l'histoire de la musique. — Lettres sur l'état actuel de la musique en Italie (9e lettre), par **Adrien de la Fage** — Nouvelles et annonces.

THÉATRE DE L'OPÉRA.

Reprise du PROPHÈTE. — Début de l'Alboni dans le rôle de Fidès.

Certainement il y a des gens qui soutiennent encore que c'est impossible, et nous sommes tout-à-fait de leur avis. Comment voulez-vous qu'il vienne à l'idée de quelqu'un de faire débuter à l'Opéra une cantatrice italienne, cantatrice de concert avant tout, qui sait à peine notre langue, qui ne s'est essayée à notre théâtre qu'en province, dans un ouvrage comme le *Prophète*, dans un rôle comme celui de Fidès? Comment voulez-vous qu'une étrangère ait appris ce rôle en quelques jours, que quelques répétitions lui aient suffi pour le chanter, pour le jouer, et si par hasard elle le tentait, comment voulez-vous qu'elle réussisse? Ma foi, ces gens ont parfaitement raison : cela est impossible, absolument impossible.

Et pourtant, si nous ne l'avons rêvé, cela s'est fait, cela s'est accompli, vendredi soir, comme la chose la plus simple et la plus naturelle. Faut-il en conclure qu'il n'y a de bon, de sûr et d'aisé que l'impossible? Non; mais il faut rendre hommage à l'audace heureuse d'une idée qui a trouvé dans l'Alboni l'instrument le plus merveilleusement souple et docile, l'intelligence la plus extraordinaire pour l'exécuter.

Dans tout ce que nous allons dire, nous mettons à part Mme Viardot, qui a fait du rôle de Fidès ce que chacun sait, qui l'a tiré de ses entrailles, comme Meyerbeer de son génie. Pas de parallèle, pas de concurrence là où tout est différent. Autrefois la comédie française voyait constamment de ces partages de rôles entre des artistes qui ne se ressemblaient guères. Qui ne se rappelle Talma et Lafont, Mlle Leverd et Mlle Mars alternant dans les mêmes personnages? S'il y a des gens qui se flattent que Mme Viardot souffrira du succès de l'Alboni, nous leur certifions qu'ils sont dans l'erreur, et que la grande cantatrice applaudirait elle-même la nouvelle Fidès, si elle passait par là un jour qu'on donnerait le *Prophète*. Donc, ne touchons pas Mme Viardot : sa gloire est hors d'atteinte et son talent aussi.

Figurez-vous, si vous le pouvez, l'attente universelle, à la première entrée de l'Alboni! Comment aura-t-elle grimé son visage en visage de mère? Elle paraît, et l'on s'aperçoit avec plaisir qu'elle ne s'est pas grimée du tout. Elle a gardé sa belle, fraîche et riante physionomie : elle s'est fiée à son embonpoint tant soit peu hollandais du soin de lui donner l'aspect maternel. Elle n'a d'autre expression dans son sourire que celle de la bonté, et ce sera le trait distinctif qu'elle imprimera à tout le rôle. Elle sera la bonne, la simple et douce Fidès, tant qu'il lui sera permis de l'être. Les sentiments de haine et de vengeance ne s'éveilleront en elle que quand les louanges de celui qu'elle croit le meurtrier de son fils retentiront à son oreille, sous les voûtes de l'église de Munster. Alors elle sera grande et terrible; mais jusqu'à ce moment elle restera toujours la bonne Fidès, soit qu'elle appuye naïvement la requête de Berthe à Oberthal, soit qu'elle remercie Jean de l'avoir préférée à sa fiancée, dans le magnifique *arioso*, qui est son cantique d'actions de grâce, soit enfin qu'elle demande aux habitants de Munster l'aumône *pour une pauvre âme* et pour faire *dire une messe à son pauvre enfant*!

De riante et fraîche qu'elle était, Fidès est devenue triste et pâle : ses yeux se sont rougis par les larmes; son calme apparent, son immobilité même, ajoutent à l'impression que produit sa douleur. Ses gestes sont rares, mais toujours à propos et bien sentis. En face du prophète, en face de son fils, qui la renie pour sa mère, cette nature douce, placide, résignée, devient sublime de surprise et d'indignation. Son œil, *occhio che parla*, exprime tout ce qu'elle éprouve, et ses moindres gestes, ses moindres poses sont en harmonie parfaite avec son regard.

Nous n'avons parlé encore que du jeu de l'Alboni, parce que c'était la seule chose qui fût en question. Eh bien, elle a joué comme si elle n'eût fait autre chose de sa vie! On doutait aussi de sa prononciation. Eh bien, elle a prononcé comme si elle était Française et non Italienne! Quant à sa voix, quant à son chant, ce n'est peut-être pas la peine de dire qu'elle a été digne d'elle-même et qu'elle est demeurée à son niveau. Si sa voix manque de cette énergie nerveuse et stridente qui amène de si prodigieux effets, elle a en revanche une ampleur, une douceur, qui charment constamment, une agilité qui charme encore, presque sans étonner, tant elle est facile et veloutée. « Cette voix, disait quelqu'un, est de l'étoffe riche et moelleuse de ces tapis dans lesquels on enfonce jusqu'à la cheville. »

Maintenant nous laissons à penser quel a été le résultat de l'épreuve. Succès immense, succès continu, acclamations, bouquets en masse, bis pour la strette de l'air du cinquième acte, rappels et tout ce qui s'ensuit.

Nous sommes sûrs de ne pas nous tromper en affirmant que l'Alboni a éprouvé vendredi une émotion plus forte qu'elle n'en avait éprouvé de toute sa vie, plus forte que le jour de son premier début, plus forte que toutes celles qui lui sont réservées à l'avenir. Eh bien, sa voix n'en a été que légèrement altérée au premier acte : peu à peu, de

moment en moment, de scène en scène, toute sa puissance lui revenait.

Roger a été plus beau que jamais : il a chanté et joué en grand artiste. Mme Hébert-Massy remplit avec beaucoup de talent le rôle de Berthe. Levasseur, Gueymard, Brémont et Génibrel, sont toujours excellents.

Cette reprise du *Prophète* peut compter pour une *seconde* première représentation.

P. S.

QUARANTE MÉLODIES A UNE ET A PLUSIEURS VOIX,

PAR G. MEYERBEER.

(Deuxième article.)

Toutes les intelligences musicales, si bien douées qu'elles soient de la force créatrice, n'ont pas une égale tendance à féconder leur inspiration par le contact de la poésie, ou, comme on dit vulgairement, des paroles. Il en est pour qui cette alliance est une gêne, un fardeau, une cause infaillible de stérilité ou d'avortement. La précision du discours, la netteté définie du mot, la signification très-arrêtée des termes, effarouchent l'indépendance de leurs instincts capricieux et paralysent en elles les élans de la fantaisie. L'imagination semble étouffer dans le cercle limité du sens oratoire, quand il lui faudrait pour déployer librement ses ailes le vague infini et sans horizon, l'océan sans rivage de la musique pure, de la musique dégagée de tout pacte avec la muse. C'est ainsi qu'on a vu, sous l'influence de cette antipathie naturelle, organique, d'éminents compositeurs dans le style instrumental, se montrer bien inférieurs à eux-mêmes lorsqu'ils ont tenté d'unir le vers à la musique. A d'autres, au contraire, ce mariage réussit merveilleusement. Le rhythme poétique, l'expression littéraire du sentiment ou de l'idée, l'exactitude positive du discours, ont le privilége, en faisant image à leurs yeux, de réveiller, d'exalter, d'enflammer leur pensée. Ce que les premiers paraissent craindre et repousser, une impulsion directe, une ligne tracée infranchissable, un cadre à remplir, les seconds le réclament et le recherchent volontiers.

Sans débattre ici la question de savoir lequel est plus ardu, et partant plus méritoire, de produire en se bornant à la langue des sons ou d'ajouter aux difficultés de la création musicale l'entrave compliquée des conditions poétiques, nous devons reconnaître que, de ces deux formes de l'art, la dernière, la moins simple en apparence, a sur les masses plus de prise que sa rivale, parce qu'elle est moins abstraite, moins enveloppée d'obscurité, parce que les mots viennent dissiper et éclairer ce que l'intention musicale toute seule peut avoir de nuageux, d'indécis, et livrer pour ainsi dire un programme tout fait à l'intelligence du public. Mais aussi combien ce public se montre exigeant et raffiné sur l'appropriation du tour mélodique et du rhythme musical au caractère des paroles, sur la portée expressive de l'harmonie et des accompagnements! Or, c'est en cela par dessus tout qu'excelle l'auteur du recueil, objet de cette étude. L'art suprême, chez Meyerbeer, est de fondre si habilement musique et poésie, qu'on serait souvent tenté de croire que ce sont deux sœurs jumelles issues à la fois du même cerveau. Mais il n'est pas besoin d'un long examen pour reconnaître qu'en s'incorporant la poésie, en l'incarnant en elle, la musique l'élève à sa propre hauteur, la grandit à sa taille, la fait son égale; car d'elle-même cette poésie est rarement quelque chose de bien considérable.

On sait, et depuis longtemps, que les musiciens ne cherchent point leurs textes de préférence dans ce qu'on appelle de beaux vers. Loin de là. On aurait peine à comprendre cette aversion bien constatée de tout temps en France, si on ne devait tenir compte de l'immense distance qui existe entre les conditions de la véritable poésie littéraire et celles de la versification exclusivement réservée à la musique. Ce que le musicien désire d'ordinaire, ce n'est rien de terminé, de complet, d'entier; il lui suffit de l'indication imparfaite d'une idée, d'un sentiment analogue aux sentiments ou aux idées qui le travaillent; il se charge de développer l'ébauche et de convertir l'esquisse en tableau. Mais encore est-il de toute rigueur qu'il trouve dans ce canevas à peine dégrossi certaines convenances matérielles qui ouvrent un libre accès à son art. Eh bien! ces convenances de forme, auxquelles la critique hautaine n'attache qu'une valeur assez infime, ne sont pourtant pas chose fort aisée à réaliser, du moins dans notre langue. N'y fait pas qui veut des vers favorables à la musique, et tel grand poëte qu'on révère en Apollon moderne serait peut-être bien surpris de voir que nul compositeur ne s'accommode volontiers de ses plus sublimes inspirations. La poésie musicale a donc chez nous son petit parnasse particulier, où Meyerbeer est allé quérir ses collaborateurs, les uns originaux, les autres traducteurs modestes, mais utiles, puisque bon nombre de ces mélodies, publiées avec un double texte, ont été primitivement écrites sur des paroles allemandes de Gœthe, de Heine, de Michaël Beer, de Muller, de Seidl, de Rückert, etc. La plus grande partie est française d'origine et due à la plume des principaux coryphées de ce parnasse spécial dont nous parlions tout à l'heure, Scribe, Méry, Émile Deschamps, Henri Blaze, Émilien Pacini, Édouard Thierry, et d'autres que nous nous dispensons de nommer. Deux pièces appartiennent à des poëtes qui n'eurent oncques la prétention de travailler spécialement pour la musique. L'une est la *Ballade* de Marguerite de Valois, la sœur de François Ier, vers délicieux de naïveté et de fine malice, que l'artiste a revêtus de ce ravissant coloris du XVIe siècle, répandu avec tant de brillant sur les deux premiers actes des *Huguenots*; l'autre est le *Poëte mourant* de Millevoye, douloureuse élégie, dont Meyerbeer a fait une scène touchante, où chaque note semble pleurer avec l'âme qui va s'éteindre. C'est dans cette œuvre surtout que se laisse admirer la parfaite harmonie des moyens de détail mis en œuvre par le compositeur.

Fidèle à ce procédé profond qu'il a si largement appliqué dans ses grandes partitions, Meyerbeer ne se borne pas, comme les Italiens, à loger tout l'intérêt dans la mélodie vocale, dont il soigne pourtant au plus haut degré les formes, les allures, les rhythmes appropriés franchement au sujet. Il fait plus : il confie à l'accompagnement un rôle qui a toujours de l'importance. Pour lui, l'accompagnement est le jeu de physionomie, le geste, la pantomime éloquente qui révèle tout ce que la voix ne dit pas et n'a pu dire. De l'accompagnement il fait un interprète habile, une paraphrase, une glose intelligente qui détaille toutes les sensations et met en relief les accessoires, sans pousser cependant jusqu'à l'abus du pittoresque, ce fléau de l'art contemporain. Aussi, point de ces formules banales, friperies qui traînent sous les plus jolies pensées italiennes, françaises, et même dans les *lieder* allemands des dernières années. Malgré l'apparente disette de ressources qu'un système si ambitieux doit rencontrer sur un seul instrument, on reste étonné de la fécondité, de la variété déployées dans toutes ces formes diverses d'accompagnements, qui ne se répètent jamais. Le meilleur éloge qu'on en puisse faire, c'est de dire, et rien n'est plus vrai, qu'il n'y aurait pas moyen d'en mettre sous chacune des pièces un autre plus fidèlement en rapport avec le texte, conçu avec plus d'à propos et de goût. Dans le *Poëte mourant* par exemple, la voix raconte d'abord et dit ces vers sur un rhythme entrecoupé de silences :

Le poëte chantait. De sa lampe fidèle
S'éteignaient par degrés les rayons pâlissants;
Et lui, prêt à mourir comme elle,
Exhalait ces tristes accents.

Ces chants du poëte dont la voix nous parle, ne les entendez-vous pas dans ces notes plaintives de l'accompagnement? Oui, voilà bien à la main droite cette mélodie languissante, à la main gauche les accords brisés et faibles de la lyre. Mais le poëte parait : *la fleur de ma vie est fanée*, dit-il à son tour; et l'accompagnement s'efface pour se réduire au simple rôle de la harpe effleurée par des doigts débiles.

Tout-à-coup, les flots amers du désespoir agitent l'âme du poëte à la pensée de cette gloire que lui ravit une mort prématurée; quel trouble soudain, quel désordre précipité dans l'accompagnement!... Mais un rhythme nouveau, un rhythme balancé, qui berce doucement et endort les angoisses de ce cœur navré, se fait jour au souvenir consolant de l'amitié et de l'amour... Puis le chant se tait; le narrateur reprend son récit pour conter la fin du poëte, et ici revient cette figure musicale du début qui transforme l'accompagnement en une véritable mise en scène. N'est-ce pas l'inspiration que cette admirable intelligence et cette application supérieure des procédés de l'art, si adroite, si ménagée que les ressorts disparaissent pour ne laisser surgir que l'effet? N'y a-t-il pas aussi toute la puissance du décor attachée à l'accompagnement de la *Fille de l'Air*, qui plane sans fin, avec des vibrations rapides et cristallines, dans les régions les plus élevées du clavier?

Où donc réside encore le caractère de la *Sérénade* si ce n'est dans la disposition *guitaresque* des accords placés sous la voix? Où donc la couleur orientale et mystérieuse de la *Dame invisible*, si ce n'est dans la tonalité indécise, dans le rhythme un peu vague et bizarre de l'accompagnement? Lisez encore dans le même esprit la bouffonne *Chanson de maître Floh* : l'accompagnement peint à ne s'y point méprendre le balancement aviné de la cruche fantastique qui bat les murs, rit en véritable folle et laisse fuir le vin nouveau à travers les fissures de ses flancs fêlés : originalité burlesque un peu digne de Rabelais. Lisez toujours le *Vœu pendant l'orage*. Certes, il n'y a pas à s'y tromper; la fureur de la tempête, puis le retour du calme, les voilà bien dans l'accompagnement, nous allions dire dans l'orchestre, tant les contours de l'instrumentation se trouvent nettement indiqués, tant il serait facile de convertir en grandes proportions les intentions du compositeur, clairement dessinées, quoiqu'en miniature.

Mais ce n'est pas seulement au sens dramatique, aux effets pittoresques, aux découpures expressives du rhythme, que l'accompagnement des mélodies de Meyerbeer doit son intérêt. Il le tire souvent aussi de la nature de l'harmonie même. Riche d'un fonds de science extraordinaire, Meyerbeer, tout Allemand qu'il est, se garde bien de prodiguer ce trésor à tout propos, en toute occasion, comme l'ont fait bien à tort la plupart de ses compatriotes modernes, par exemple Spohr, C. Kreutzer, Marschner et Mendelssohn lui-même. Chez Meyerbeer ne craignez pas qu'un frivole amour de ce luxe scientifique l'entraîne à enchevêtrer, à épaissir, à allourdir son harmonie comme le pourrait faire un organiste. Il y sème au contraire le jour, la lumière, l'air; il multiplie les éclaircies et n'accumule les dissonances que lorsque le sujet les appelle. Cette sobriété a son prix. Peut-être la modulation est-elle trop fréquente; il est rare pourtant qu'elle ne soit pas justifiée par les péripéties du sens des paroles. Le musicien *change de ton* tout comme l'orateur modifie les inflexions de sa voix pour passer à un nouvel ordre d'idées. La péroraison de la *Sicilienne*, petit morceau d'une singulière originalité, est un modèle frappant de ce système.

Fleurs qu'adore la beauté,
C'est l'été.
Lune, pleine mer qui luit,
C'est la nuit.
Feu qui dore
Tout séjour,
Et dévore
Chaque jour,
C'est l'amour.

Le compositeur parcourt les trois points de cette rapide énumération, résumé de trois couplets analogues, en modulant pour chacun d'eux dans une gamme plus élevée d'un demi-ton que la précédente. Cette progression ascendante, qui traverse comme l'éclair une série de tonalités si diverses, relie tout naturellement, par ces transitions variées, trois pensées à coup sûr bien dissemblables.

Un moyen dont Meyerbeer tire encore un heureux parti, c'est la transformation du mode mineur en mode majeur. Ainsi fait-il dans la naïve *Chanson des moissonneurs*, dans le *Délire*, le *Ranz des vaches*, la *Folle de Saint-Joseph*. Meyerbeer ne recule pas non plus devant les néologismes harmoniques. Il ose souvent et beaucoup. Il l'a prouvé dans plusieurs passages du *Prophète*, tels que l'amalgame unique qui rappelle les clochettes des troupeaux, le *Maudit* du rêve, le *tremolo* de l'exorcisme. Nous retrouvons des signes de la même audace dans le morceau fantastique intitulé les *Génies de la musique au tombeau de Beethoven*.

Sur ces vers,
O maître,
Quels transports puissants
Font naître
Tes hardis accents!

L'artiste risque plusieurs dissonances, hardies aussi, mais d'un bel effet, comme la succession de ces deux accords (*sol dièse, ut dièse, mi dièse*) (*sol bécarre, ut dièse, mi bécarre*), deux fois reproduite, et celle-ci fréquemment répétée : (*fa dièse, la ré*) (*ut dièse, sol dièse, ut dièse, mi dièse*). La rentrée chromatique est encore une combinaison excellente et neuve.

Cette pièce, très-remarquable de conception et *la Prière d'Enfants*, sont les deux seuls fragments écrits à plusieurs voix. Il y en a trois qui sont dialogués à deux voix : *la Dame invisible*, *le Ranz* et *la Mère-Grand*, très-joli nocturne pour soprano et mezzo-soprano, sillonné de brillants points d'orgue. Les trente-cinq autres mélodies consistent en solos pour les divers genres de voix. Il serait difficile d'imaginer un ensemble plus varié, plus complet que cette collection, qui renferme de tout et pour tous les goûts. Nous ne prendrons point congé de ce charmant in-octavo, format si commode pour les pupitres de piano et la main du chanteur, sans accorder une mention flatteuse à ses qualités typographiques, au mérite et à la correction de la gravure, à la netteté du caractère et de l'impression qui séduit le regard, voire même à l'élégance du titre, délicatement dessiné par Vialon.

Au bon vieux temps personne n'aurait songé à louer ces accessoires, produits industriels d'une civilisation raffinée. Aujourd'hui ils sont devenus de rigueur. Qui pourrait soutenir la lecture du meilleur roman imprimé en lignes compactes, sur papier gris, sans alinéa ni marge, à la façon de l'*Astrée* ou de *Cyrus?* Qui daignerait reposer les yeux sur une musique éditée à l'antique mode des Ballard? N'en déplaise à La Fontaine, l'apparence est quelque chose en ce temps-ci. Et quoique le proverbe ait dit : *L'habit ne fait pas le moine*, nous croyons fort que le *Moine* de Meyerbeer et ses compagnons ne perdront rien à porter un habit galamment coupé et plaisant à l'œil.

MAURICE BOURGES.

CERCLE ARTISTIQUE DE BRUXELLES.

Troisième séance de M. Fétis sur l'histoire de la musique.

Quel que soit le mérite des études profondes de M. Fétis sur la musique de l'antiquité, de sa sagacité à saisir les fils brisés des traditions et à les rattacher, enfin de la finesse de ses aperçus, l'intérêt de l'histoire de l'art ne commence que lorsqu'elle est saisissable par les monuments. Les dissertations les plus savantes ne feront jamais comprendre la situation de la musique à une époque donnée, aussi bien que l'exécution d'un morceau de musique vocale ou instrumentale de ce temps. C'est ce que M. Fetis a très-bien compris. Dans sa troisième séance, prenant l'histoire de la musique vers le milieu du XIIIe siècle, alors que l'art a déjà une forme harmonique, il a présenté le tableau de ses progrès et de ses transformations dans un exposé aussi clair que rapide, et a fait entendre çà et là des morceaux destinés à rendre parfaitement intelligibles, pour les personnes les moins initiées à la musique, le sens et la portée de ses paroles.

Le savant professeur a fait voir d'abord les trouvères les plus habiles, tels que Adam de la Halle, surnommé le *Bossu d'Arras*, Jean Bodel et quelques autres, créant en quelque sorte un commencement de musique régulière et harmonique dans les chansons à trois voix et dans les motets, depuis 1260 jusqu'au commencement du XIVe siècle. Puis, passant en Italie vers le milieu de ce même XIVe siècle, il y a fait voir l'art grandissant et se perfectionnant

entre les mains de François Landino, premier commentateur du Dante, surnommé *Francesco degli Organi*, à cause de son habileté sur l'orgue, et *Francesco Cieco*, parce qu'il était aveugle; Jacopo de Bologne, Jean de Florence, *Nicolo del proposto*, *Vincenzio d'Imola*, Paul *Tenorista* et d'autres.

Dans la seconde moitié de ce même XIVe siècle, M. Fétis voit s'élever trois de ces hommes supérieurs destinés à faire subir à l'art de leur temps des transformations radicales. L'un est Guillaume Dufay, de Chimai, qui fut l'un des chantres de la chapelle pontificale à Avignon, et dont les premières compositions datent de 1380; le second fut Binchois, né en Picardie, et le troisième Jean Dunstaple, Anglais. De ces trois artistes, Dufay fut celui qui contribua de la manière la plus efficace au perfectionnement de l'harmonie. Il fit subir à la notation des modifications considérables, écrivit beaucoup de messes et de motets à trois et quatre voix, et des chansons françaises à trois parties; enfin, il fit disparaître pour toujours de l'harmonie les mauvaises successions d'intervalles, telles que les suites de quintes et d'octaves.

Ce sont aussi des Belges qui ont la plus grande part aux progrès de l'art dans le XVe siècle. L'un d'eux, Jean Ockeghem, est premier chantre ou maître de chapelle du roi de France, Charles VI. Après la mort de ce prince, il se retire à Tours et y devient trésorier de Saint-Martin. Dans cette position, il produit beaucoup de compositions dans lesquelles il perfectionne les formes de l'imitation, invente le canon et d'autres artifices de la composition. Il a pour élèves le fameux Josquin, Deprès, Brumel, Compère et d'autres, qui deviennent les plus grands maîtres de la fin du siècle et du commencement du XVIe. Busnois, né à Furnes et contemporain d'Ockeghem, est aussi un artiste de premier ordre, et remplit à la cour de Charles-le-Téméraire les fonctions de maître de chapelle. Tinctoris, ou le Teinturier, de Nivelles, devient à la même époque (1470) le chef de la chapelle de Ferdinand d'Aragon, roi de Naples, y fonde la première école de composition qu'il y ait eu en Italie, et ne se distingue pas moins par ses écrits sur la théorie que par ses compositions.

Deux genres de musique sont alors en présence : l'un simple, composé de mélodies populaires, harmonisées d'accords à note contre note; l'autre tout rempli d'artifices et de recherches dans les formes et les mouvements des voix. Ce qu'on connaît de plus beau dans le premier genre de musique, ce sont les chants qui s'exécutaient en chœur devant les images de la Vierge, et qu'on appelait *Lauti spirituali*. M. Fétis fait entendre un de ces morceaux à quatre voix sans accompagnement, délicieuse mélodie rendue avec une grande pureté et une parfaite délicatesse de nuances par Mlles Cocquereau, Van Peerberg et MM. Cornelis et Goassens. Ce morceau excite un véritable enthousiasme dans l'assemblée.

M. Fétis fait connaître ensuite les abus qui s'étaient introduits dans la musique d'église, l'indécence des chansons vulgaires et souvent obscènes que les compositeurs prenaient pour thème de leurs messes, et dont les paroles en langues vulgaires se mêlaient, par une incroyable aberration de goût et de sens, aux textes du graduel et de l'antiphonaire. Dans le XVIe siècle, les abus étaient arrivés à un tel excès, que le pape Marcel avait pris la résolution de supprimer par une bulle l'usage de la musique dans les églises; mais l'illustre compositeur, Jean de Palestrina, supplia le chef de l'Eglise de suspendre l'exécution de cette mesure rigoureuse jusqu'à ce qu'il eût entendu une messe que l'artiste venait de terminer. Cette composition noble et solennelle, connue aujourd'hui sous le nom de *Messe du pape Marcel*, fit une si vive impression sur le pape et sur les cardinaux, que la cause de la musique d'église fut gagnée, et que le style de Palestrina devint le modèle suivi par tous les compositeurs.

M. Fétis, après cet exposé, a fait entendre un morceau de musique d'église écrit par ce grand homme, que les mêmes artistes ont chanté avec une égale perfection, et qui a excité d'unanimes applaudissements.

Après cette audition, le célèbre professeur a expliqué quelles étaient les formes de la musique mondaine, appelée *musique de chambre*, quel en était l'usage et le mode d'exécution. Puis il en a fait entendre deux spécimens ravissants, dans une chanson française de Clément Jannequin, composée en 1530, pour quatre voix soutenues par des violes de différentes espèces, et dans un madrigal à cinq voix, de notre célèbre compatriote Orlando Lassus, sans aucun accompagnement. Ces deux morceaux, admirablement bien rendus, ont fait naître la plus vive émotion dans l'assemblée.

Enfin, M. Fétis a terminé cette séance d'un intérêt si vif en faisant connaître quels étaient les différents genres de danses en usage depuis la renaissance, tant dans la haute société que chez le peuple, et il en a donné des exemples dans une pavane à cinq violes de diverses grandeurs, dans un passe-pied charmant et dans une *bourrée d'Auvergne* d'un rhythme entraînant.

Il nous serait impossible de dire la profonde impression, l'enthousiasme que cette séance a fait naître dans l'assemblée. Le ravissement était sur toutes les figures, et des expressions remplies d'admiration sortaient de toutes les bouches. Entouré de tous les membres de l'assemblée, salué par mille acclamations, M. Fétis ne pouvait suffire à tous les serrements de main. De chaleureux applaudissements ont été aussi prodigués aux excellents artistes qui ont si bien secondé le professeur dans sa remarquable improvisation.

M. Fétis a annoncé à l'assemblée que la prochaine séance sera consacrée à la transformation de l'art qui s'est faite au commencement du XVIIe siècle.

LETTRES SUR L'ÉTAT ACTUEL DE LA MUSIQUE EN ITALIE.

NEUVIÈME LETTRE (1).

Chapelle palatine. — Elle est restaurée et organisée par Joseph et Murat. — Les musiciens congédiés. — Clavecins et contre-basses jetés sur les gendarmes.— Solistes de la chapelle. — Jean David improvisateur par occasion. — Saint Janvier et le badigeon. — L'Assomption du Pérugin. — Les deux orgues de la cathédrale. — M. Parisi et sa chapelle. — Maîtres des autres églises.— Les tribunes volantes.

Naples, 3 janvier 1850.

Il ne suffit pas qu'une chose soit dite *sacrée* pour être bonne : témoin la musique; à plus forte raison il ne suffit pas qu'une musique soit dite royale pour être sacrée : témoin celle de la chapelle du palais. L'origine de la chapelle palatine remonte à une date fort éloignée, et on y a vu pendant longtemps des maîtres et des organistes célèbres, parmi lesquels ont figuré d'ordinaire tous ceux qui plus tard donnèrent un si grand lustre aux conservatoires de Naples. Le dernier maître fut, au siècle passé, Pasquale Casaro, compositeur très-estimable, dont le nom n'a guère pénétré en France qu'à l'aide du recueil appelé *solfége d'Italie*, auquel il a fourni plusieurs pièces, communiquées, je crois, aux éditeurs par François Langlé, son élève. Sa survivance avait été promise à Jacques Tritto, auquel les événements vinrent enlever l'honneur de ces fonctions. Lorsque Joseph Bonaparte et plus tard Murat *trônèrent* à Naples, tandis que Napoléon *régnait* là, chez eux, tout comme à Paris, il leur avait été très-vivement recommandé de se faire hommes religieux à l'usage des Napolitains; ils s'occupèrent donc quelque peu de leur chapelle. Comme il n'y avait rien de mieux à faire alors que de se modeler sur ce qui se faisait à la *cour impériale*, on réorganisa la chapelle à l'image de celle des Tuileries, et Paisiello quitta la direction de celle-ci pour occuper celle de la ville où s'était faite son éducation musicale. Quoiqu'il ait composé quelques pièces pour son usage, il y brilla peu, sa santé s'étant singulièrement altérée pendant les dernières années de sa vie.

Les deux rois français avaient pris occasion de la réorganisation de la chapelle-musique pour restaurer aussi la chapelle-bâtiment, et ils le firent bien aisément : on avait supprimé beaucoup d'églises et de couvents, et les souverains de passage, pouvant y prendre tout ce qu'ils trouvaient à leur bienséance, embellirent grandement le local, qui, dans l'état où il est aujourd'hui, mériterait peut-être une musique plus digne de sa splendeur.

Ce n'est pas pourtant, comme tu le penses bien, que les exécutants n'y soient pas nombreux. Il y a des solos, des chœurs et un orchestre permanent. Le maître de chapelle actuel est M. Jules Sarmiento, Sicilien, et on lui doit cette justice qu'il a composé de fort jolies chansonnettes dans le style et la langue de son pays. Il est fâcheux qu'on ne les chante pas à la chapelle, car personne assurément n'oserait les lui disputer, tandis que, fort mal à propos sans doute, on a prétendu qu'il s'était parfois attribué des compositions d'église qui ne lui appartenaient pas.

Ces bruits fâcheux sont venus à la suite de certaines révolutions qui eurent lieu dans la chapelle et dont on l'accusait d'être l'auteur. Un beau matin, une grande partie des musiciens avait été congédiée et remplacée par des élèves du collége royal ou Conservatoire de musique, que l'on ne payait pas. La mesure était économique, mais ne pouvait pas être du goût des pauvres évincés. Les circonstances se chargèrent de plaider pour eux. Au fameux *Quinze-Mai*, la journée des barricades, et le triomphe des lazzaroni royaux (tu ignores peut-être que parmi les lazzaroni de Naples, il y a le parti progressiste qui habite la basse-ville, et le parti rétrograde qui habite la

(1) Voir les numéros 26, 27, 44, 46, 47, 51 et 52 de l'année 1849, et le numéro 4 de l'année 1850.

haute), ce jour-là, dis-je, les élèves du Conservatoire que l'on avait pu retenir s'avisèrent de jeter sur la tête d'une compagnie de *bons* gendarmes qui passait sous leurs croisées des contre-basses et de vieux clavecins. Les gendarmes ne furent pas atteints, mais les instruments furent cassés, la chapelle du roi interdite aux élèves, et la plupart des vieux musiciens rappelés. C'était justice, car ceux-ci n'eussent jamais commis délit de cette sorte.

Tout est donc, à cet égard, remis en état, mais ce n'en est pas beaucoup mieux. J'ai oublié le principal; ce sont les solistes. D'abord de soprani on n'en parle plus, et il faut bien s'en passer, puisque l'on n'admet pas les femmes. Les artistes solos de la chapelle, parmi lesquels il en est du plus haut mérite, Lablache, par exemple, n'y chantent presque jamais, car pendant leur jeunesse ils courent les théâtres, et lorsqu'ils sont vieux, ils se reposent. Peut-être serait-il mieux que les places qu'ils occupent sans les remplir fussent données à des chanteurs d'un nom moins connu, mais d'un talent plus spécial. On ne paraît y songer nullement.

On fait même pire. Y a-t-il au palais quelque fête extraordinaire, celle par exemple de quelque révolte apaisée, car c'est aujourd'hui des victoires de ce genre que prisent le plus les rois de l'Europe; vite un *Te Deum*! On n'en a jamais été chiche ici, et dans ce cas il est d'usage d'appeler quelque chanteur du théâtre pour y figurer : il repasse un peu avec le maître l'air qu'il doit exécuter, le plus ordinairement il le chante fort mal, et on ne l'en paye pas moins; il vaudrait mieux le laisser à son théâtre. Ceci me rappelle un fait assez plaisant. Tu as connu le ténor Jean David, chanteur des plus singuliers, possesseur d'une voix superbe, pratiquant les traits les plus ardus avec la même facilité qu'il vidait les verres les plus remplis, absorbant ainsi en une semaine une somme de liquide vineux supérieure à celle qui suffit pour abreuver toute une année les ténors de nos jours, avec cela connaissant à la vérité les notes de la musique, mais n'ayant jamais pu se rappeler sur quelles lignes et dans quels espaces chacune d'elle se plaçait, et cependant excitant souvent et à juste titre les plus frénétiques applaudissements, car s'il ne lisait pas ses rôles, il les retenait avec une étonante facilité et en devenait alors entièrement maître. Seulement il avait l'inconvénient d'être fort journalier : il charmait souvent le public qu'il avait fait fuir la veille, et, par toute l'Italie, on s'était habitué à le prendre pour ce qu'il était. Se trouvant un jour à Rome, il fut prié par Fioravanti de chanter un verset de psaume en solo à des vêpres d'apparat où officiait un cardinal bon connaisseur en musique et musicien lui-même. Fioravanti lui avait si bien fait comprendre sa partie, écrite d'ailleurs expressément pour sa voix, qu'il la rendit merveilleusement; le cardinal enchanté lui envoya aussitôt un clerc le complimenter et le prier de chanter encore un morceau. Imagine-toi l'embarras du chanteur qui, sur le papier de musique, ne voyait que du noir et du blanc, et celui du compositeur qui, en pareille occurence, ne savait quelle figure faire. David avait envie de se sauver et Fioravanti maudissait l'idée qui lui était venue de faire chanter notre ténor sur un théâtre nouveau pour lui. Comment faire cependant? On ne refuse pas un cardinal en fonctions. Il fallut donc le satisfaire à tout risque : Fioravanti, pour le psaume suivant, mit dans les mains de David un papier contenant l'un des versets, lui disant d'adapter à ces paroles tel chant qu'il voudrait aussitôt que l'orgue aurait achevé sa ritournelle. Ainsi fut fait. Fioravanti battit imperturbablement la mesure. David chanta tout ce qui lui vint à la tête, suivi par l'intelligent accompagnateur. Quand il eut ainsi pendant longtemps vogué sans autre boussole que son habitude du chant, un coup de coude du maître l'arrêta, car il aurait ainsi continué jusqu'au lendemain. Personne dans l'auditoire ne s'en aperçut, quoique, par une distraction assez naturelle, le chantre eût un moment roulé entre ses doigts le papier qu'il tenait à la main; chacun trouva qu'il n'avait jamais mieux chanté, ni Fioravanti jamais composé un meilleur morceau. Toutefois il s'enfuit aussitôt après, dans la crainte que l'on n'exigeât de lui un troisième verset. Les chantres de Saint-Pierre, tous excellents musiciens, et leur chef, rirent, comme tu peux le penser, d'une aussi plaisante réussite, et David rit plus fort que tout le monde, surtout lorsque le lendemain matin il reçut d'un exprès envoyé par le cardinal de nouvelles félicitations accompagnées d'un beau camée qui, m'a-t-on dit, représentait Orphée charmant les bêtes en extase autour de lui.

Je passe de la chapelle du roi à Saint-Janvier, du palais royal au palais archiépiscopal. C'est d'un bout de la ville à l'autre, mais n'importe; tu peux, sans grande fatigue, faire ce chemin avec moi. Ah! s'il s'agissait entre nous de monuments, que j'aurais de belles choses à dire à propos de celui-ci, qui vient d'être restauré sinon avec un goût parfait, au moins avec une grande magnificence! Comme tu rirais avec moi de cet archevêque du siècle passé, qui, pour ne pas laisser apercevoir les fentes de plusieurs colonnes de marbre antique et pour leur donner une apparente consolidation, les avait fait badigeonner. O badigeon! que tu as rendu de services à la barbarie! ici surtout. Qui sait combien de belles peintures tu couvres encore et tu couvriras toujours? A Sainte-Claire, par exemple, une seule Vierge de Giotto t'a échappé; on trouvait qu'il n'y avait pas assez de blanc dans l'église. A Saint-Janvier, on a dernièrement nettoyé les colonnes, et remplacé, en grande partie par le stuc, le badigeon qui couvrait les murailles. Il faut bien avouer que cela ne donne pas à l'église un aspect fort religieux. On a exposé dans un endroit où elle se voit assez bien, quoiqu'elle eût mérité une place plus honorable que le voisinage d'une porte de sacristie, la belle *Assomption* du Perugin, qui était autrefois au grand autel, et que l'on y a remplacée par une composition baroque, en haut-relief et du plus mauvais goût. Ce tableau du maître de Raphaël est intéressant, même pour les musiciens. On y voit la mère de Jésus au milieu d'une ellipsoïde sur laquelle sont peints dix séraphins, et au-delà, un concert d'anges musiciens jouant des instruments. On y distingue trois violons à éclisses arrondies, deux mandores, une petite harpe, un hautbois, enfin, un galoubet et un tambourin, joués, comme encore aujourd'hui, par le même exécutant. Mon excellent ami, Charles Pancaldi, de Bologne, a savamment disserté sur le sens symbolique de cette peinture, dont il existe plusieurs imitations. Dans celle qui est au musée de Naples, et que l'on croit d'André de Salerne, le peintre a eu l'étrange idée d'appuyer les pieds des anges musiciens sur des têtes de séraphins. Puisque j'ai mentionné ce tableau, je dois aussi te signaler à la façade de Saint-Janvier les sculptures placées au-dessus de la porte principale, où se voit également un concert d'anges. Malheureusement les figures sont un peu petites pour la distance à laquelle on les aperçoit.

Je reviens à ce qui nous occupe plus immédiatement. Dans la restauration qui a été faite de l'église, on a aussi relevé l'un des orgues, qui n'est pas pour cela devenu un instrument parfait, mais qui a les qualités et les défauts ordinaires à ces instruments en Italie. Les deux orgues de cette cathédrale placés vis-à-vis l'un de l'autre à l'extrémité de la nef du côté du chœur, sont heureusement situés pour produire de l'effet. L'un et l'autre sont assez anciens. Le premier, celui qui est *in cornu epistolæ*, c'est-à-dire à droite en regardant le maître autel, a été construit par un franciscain, frère Justin de Parme, aux frais du cardinal Ranuccio Farnese; il a passé longtemps pour le meilleur, non seulement de Naples, mais de toute l'Italie. Un autre cardinal, Ascagne Filomarini, fit établir celui de gauche, *in cornu evangelii*, à une époque plus récente; il est d'un organier napolitain, Pompée de François, et l'on n'en savait pas faire un plus grand éloge que de dire que, bien qu'inférieur au premier, il était encore un des meilleurs qu'eussent construits les facteurs modernes. Aujourd'hui, tous ces chefs-d'œuvre nous paraissent assez médiocres, mais il faut se reporter au temps, et d'ailleurs on doit convenir qu'il s'y trouve presque toujours des jeux pleins de douceur et de charme. On peut en dire autant d'un autre instrument fort renommé à Naples et qui est dans l'église du couvent de Montoliveto, aussi célèbre pour le moins par le séjour qu'y fit le Tasse que par les beaux monuments qui en décorent

l'intérieur. Cet orgue, qui maintenant n'offre plus rien de très-extraordinaire, a eu pour auteurs primitifs deux facteurs napolitains, Sébastien Solcito et Jean-Dominique de Martin.

Mais ce n'est pas tout de parler des organiers, il faut aussi parler des organistes; celui qui touche Saint-Janvier est fils de M. Janvier Parisi, maître de chapelle du lieu, et qui auparavant y tenait l'orgue sous Zingarelli; il passait pour le plus habile de Naples, et il touche encore à la chapelle du palais; mais on a rarement occasion de l'entendre et son fils ne fait guère qu'accompagner; il accompagne même les parties de l'office récitées d'une voix soutenue plutôt que chantées par les prêtres, telles que les oraisons, épîtres, évangiles, préfaces, etc. Cet accompagnement, qui malheureusement est usité presque partout excepté en France, est du plus mauvais goût, et les libertés que s'y donne l'organiste, qui s'amuse à faire des gammes et des exercices de doigter sur le récit du célébrant, en rend l'audition encore plus détestable. Cela soit dit pour tous les organistes de Naples et d'ailleurs.

Quant aux compositions de M. Parisi père, on y reconnaît un musicien exercé sur le contre-point (il enseigne la basse chiffrée au collége musical), mais qui, jetant toutes ses ressources dans l'instrumentation, à moins qu'il ne s'agisse d'un solo, et qui d'ailleurs, se trouvant gêné par l'absence de soprani pour les chœurs, est obligé peut-être de souvent écrire comme il ne voudrait pas. Il n'est certes pas seul dans ce cas. La chapelle-musique de Saint-Janvier se compose, outre le maître et l'organiste, d'une douzaine de chanteurs, ténors et basses, et deux contre-bassistes; on n'y fait pas habituellement de musique à orchestre, en sorte que les compositions qu'on y exécute le plus souvent sont celles de Zingarelli.

Cette cathédrale est, je crois, la seule église de Naples où il y ait une musique permanente. Dans les autres, c'est quelquefois l'organiste qui est maître de chapelle, et aux solennités particulières de son église il appelle les musiciens dont il a besoin pour le seconder; mais dans beaucoup d'endroits, il y a un maître spécial qui ne paraît qu'aux jours que je viens de désigner. Les principaux compositeurs qui sont en possession de ces sortes d'emploi sont MM. Mercadante, Fiodo, Parisi et Conti. C'est toujours de la musique à orchestre qu'on leur demande en pareil cas. Mercadante, ayant l'avantage de disposer pour ses chœurs des élèves du collége royal de musique, dont il est le directeur, jouit à cet égard de moyens d'exécution qui n'appartiennent qu'à lui. Cependant, depuis quelque temps on a plus d'une fois envoyé les élèves chanter dans les églises non point à la requête des compositeurs mais à celle des curés ou prieurs. J'avoue que je ne suis, à aucun égard, demeuré pleinement satisfait de ces exécutions; elles ne sont guère de nature à contenter que ceux qui, dans cet arrangement, trouvent à faire une notable économie; quant aux pauvres musiciens qui vivent en courant chanter d'une église à l'autre, on ne s'inquiète aucunement de leur sort.

Quelle que soit l'église où doit se chanter une messe, des vêpres, etc., le premier apprêt est toujours la construction d'une tribune. En effet, celles des orgues et même celles qui avaient été construites expressément, mais dans d'autres temps, pour recevoir des orchestres, sont aujourd'hui devenues insuffisantes. On en établit donc de mobiles; elles sont formées de pièces de bois qui se démontent aisément, et l'on en a de plus ou moins vastes selon les lieux et les circonstances. On en voit qui peuvent contenir une soixantaine de musiciens ou même davantage. Les chanteurs sont placés avec le maître et un petit orgue derrière une balustrade à laquelle sont adossés les instrumentistes; le lieu où sont les premiers est plus élevé d'environ deux pieds; les chanteurs se tiennent toujours debout pour l'exécution. Les parties de la tribune visibles au public sont drapées d'étoffes frangées d'or et d'argent, et qui s'harmonisent avec le reste des tentures de l'église, car dans les solennités on croirait manquer à Dieu et aux Saints de ne pas disposer leur maison avec le même soin que l'on orne la sienne propre pour un jour de bal ou de grande réception. A Paris, on s'occupe par dessus tout depuis quelque temps de rendre les églises confortables; elles sont chauffées, garnies de paillassons ou tapis; on y trouve des chaises et prie-dieu bien rembourés; on y jouit de toutes les commodités imaginables; les Napolitains voient autrement les choses.

ADRIEN DE LA FAGE.

NOUVELLES.

*** Demain lundi à l'Opéra, le *Prophète*.

*** On répète le *Rossignol*, qui doit être bientôt repris : Mme Laborde chantera le principal rôle.

*** Barroilhet a déposé dans les bureaux du *Constitutionnel* la somme de 1535 fr. 85 c. provenant du quart de la recette nette produite par sa représentation à bénéfice donnée il y a quelques jours à l'Opéra, et qu'il avait consacré d'avance au soulagement des victimes de la catastrophe d'Angers.

*** Duprez continue sa tournée départementale. Après avoir donné des concerts à Mâcon et à Bourg, il s'est rendu à Grenoble. Sa fille, Mlle Caroline Duprez, quoiqu'à peine âgée de dix-sept ans, se distingue dans la petite troupe qui accompagne le grand artiste.

*** Barbot, le jeune ténor, qui de l'Opéra doit bientôt passer à l'Opéra-Comique, va épouser Mlle Douvry, cantatrice et actrice déjà distinguée, bien qu'elle soit encore élève du Conservatoire.

*** La question du nombre d'actes à l'Opéra-Comique a été traitée par un de nos confrères. Le *Messager des Théâtres* nous répond que le cahier des charges n'exige pas qu'on joue des pièces en un acte, et il a raison; mais le cahier des charges exige autre chose, qui ne se fait pas et qui peut se faire, car cela s'est fait longtemps en attendant, un troisième théâtre. Le directeur de l'Opéra-Comique, dit-on, n'a jamais rebuté une œuvre de valeur; c'est possible, mais qui le prouve tant qu'il n'y a pas de troisième théâtre? Et puis, s'il accueille les œuvres pour ne pas les jouer, ou pour les jouer trop peu, c'est à peu près la même chose.

*** La représentation pour la retraite et au bénéfice d'Henri Deshayes a été fort brillante. Le bénéficiaire y a reparu dans le rôle du directeur Fortunatus, de l'*Ambassadrice*, et dans celui du savetier du *Diable à quatre*. Mme Casimir, qui reparaissait aussi et seulement pour une fois, a chanté plusieurs morceaux d'une voix toujours belle et puissante.

*** Voici la liste par ordre chronologique de toutes les villes dans lesquelles le *Prophète* a été représenté jusqu'à présent : Paris, Londres, Marseille, Amsterdam, La Haye, Hambourg, Dresde, Vienne, Francfort-sur-Mein, Schwerin, Leipzig, Darmstadt, Anvers, Dusseldorf, Cologne, Sondershausen, Berlin.

*** Mme Steiner Beaucé, sœur de Mme Ugalde, et que l'on applaudissait dernièrement à Marseille, vient de partir pour Milan, où elle va, dit on, perfectionner ses études.

*** Un jeune compositeur espagnol, qui s'est distingué non-seulement dans sa patrie par son opéra de *Giovanna di Castiglia*, mais aussi en Italie par son oratorio *il Pianto d'Israëllo*, exécuté à Naples, M. Antonio-Josè Cappa, est en ce moment à Paris. Il n'y séjournera que peu de temps et retournera ensuite à Madrid, où il dirige avec un grand succès les travaux artistiques de la société typographique musicale.

*** M. Pellegrin, violoniste, a donné un concert le 27 avril dernier, dans la salle Pleyel. Cet artiste distingué s'est fait très-avantageusement connaître dans cette soirée, où se faisaient entendre plusieurs autres artistes de talent : MM. Verroust, Brisson et Mlle Hugot.

*** Les journaux anglais parlent avec les plus grands éloges d'un concert qu'une jeune pianiste française, Mlle Elisa Moulin, vient de donner à Londres. Plusieurs de nos lecteurs se rappellent sans doute le plaisir que cette virtuose leur a causé il y a quelques années dans la salle de M. Herz, ainsi que les brillantes espérances que ce talent plein de fraîcheur et d'éclat leur avait fait concevoir. Mlle E. Moulin a tenu tout ce qu'elle promettait. Grande musicienne, forte lectrice, amateur passionnée de musique classique, elle exécute la musique de Mozart, de Beethoven, de Mendelssohn avec une sévérité qui n'exclut pas le sentiment poétique, avec une finesse compatible avec la vigueur, avec une netteté qui se concilie parfaitement avec l'éclat.

*** Une soirée musicale digne d'un vif intérêt a eu lieu hier samedi, dans la salle de M. Sax, AU BÉNÉFICE DES FAMILLES DES VICTIMES D'ANGERS. On devait y entendre, pour la première fois, exécutées par les saxhorns et les saxophones, plusieurs symphonies qui n'ont été traitées jusqu'aujourd'hui que par les instruments à cordes : nous avons été du nombre des personnes admises à une première audition, et nous devons dire que l'unité et l'harmonie de cette originale orchestration produisent un effet des plus saisissants.

*** Une très-belle messe en musique a été exécutée jeudi, jour de l'Ascension, dans l'église des Invalides. Les auteurs sont MM. Jeanne Julien et Antonin Prévost, deux jeunes compositeurs pleins de talent et d'avenir. MM. Darexit et Bussine étaient au nombre des exécutants.

*** Le fait suivant est rapporté par le *Nazionale* de Florence. « Le premier ténor du théâtre de Trapani, en Sicile, avait reçu la triste nouvelle de la mort de sa mère; malgré sa douleur, l'autorité le contraignit à chanter, sous peine d'être jeté dans l'horrible prison de la Colombara. Les gendarmes napolitains l'accompagnèrent en scène, mais arrivé à l'air : *O bell' alma inamorata!* — *Ne congiunga il nume in ciel*, il se perça du poignard qu'il avait à son côté. On s'empressa de le secourir : il était mort. »

⁂ Alexandre Piccinni, dont notre dernier numéro contenait la nécrologie, était né à Paris en 1777 : il avait donc soixante-treize ans, et non soixante-huit, comme nous l'avions dit sur un renseignement inexact. Il laisse une veuve et une jeune fille sans fortune et à peu près sans ressource. Nous partageons l'opinion exprimée par Adolphe Adam, qu'il serait du devoir d'un des théâtres auxquels Piccinni a appartenu, d'organiser une représentation au bénéfice de ces deux personnes, qui n'ont d'autre héritage que son nom.

Chronique départementale.

⁂ *Boulogne-sur-Mer.* — Dans un concert récemment donné par la Société philharmonique, et consacré à une œuvre de bienfaisance, Mlle Blahetka nous a fait entendre la *Tarentelle* de Thalberg et sa délicieuse fantaisie sur le quadrille des *Patineurs* du Prophète. Cette fantaisie est destinée à devenir populaire parmi les pianistes. Elle est courte, d'un style vif et coloré, et émaillée de motifs et de traits qui n'y laissent pas languir l'intérêt. On n'en retrancherait pas une note. Nous y avons remarqué telle phrase où l'exécution de l'artiste a trouvé le secret de donner de la profondeur et de la flexibilité aux sons de l'instrument qui en est physiquement le moins susceptible. Toute sa puissance d'expression s'est manifestée dans cette œuvre et dans celle de Thalberg, qui avait exécuté aussi la *Tarentelle* dans un récent concert, et si Mlle Blahetka ne nous a pas fait oublier le grand pianiste, elle ne nous l'a pas fait regretter.

⁂ *Soissons.* — Mlle Clarice Maré s'est fait entendre dans un concert de la Société philharmonique, et jamais le théâtre de notre ville ne s'était vu assiégé d'une telle affluence de public. Cette jeune personne possède sur le violon un talent tout-à-fait remarquable, accompagné d'une modestie et d'une simplicité qui en doublent le prix.

Chronique étrangère.

⁂ *Londres*, 9 mai. — *L'Union musciale* a tenu mardi sa quatrième séance, qui avait attiré l'auditoire le plus nombreux de la saison. La seconde apparition de Stephen Heller devant un public anglais, la première exécution d'un quatuor posthume de Mendelssohn, la présence d'Ernst, comme chef dirigeant du quatuor, donnaient une importance extraordinaire au programme, composé d'ailleurs de morceaux d'un ordre élevé. Le quatuor en *fa* mineur (nº 6), de Mendelssohn, dernière œuvre qui, selon toute apparence, ait été achevée par sa main, fut écrit en Suisse pendant l'été de 1847 dans des circonstances particulières. La mort précoce et inattendue d'une sœur, compagne inséparable des premiers temps de sa vie, et pour laquelle il avait conservé un attachement si fort, produisit sur Mendelssohn un effet tel que sa santé, déjà altérée, devint encore plus chancelante et qu'un profond désespoir s'empara de lui. Dans cette disposition d'esprit, il recourut à son art comme à une consolation, et le quatuor en *fa* mineur peut être considéré comme le miroir de ses sentiments pendant cette période de souffrance. Peu après l'avoir terminé, il revint à Leipzig, sa résidence favorite, qu'il ne devait plus quitter vivant. Pour tous ceux qui aiment la musique de Mendelssohn et rendent à son génie la justice qu'il mérite, ce quatuor est donc l'objet de l'intérêt le plus vif. Pris en lui-même, il commande l'attention, comme un travail de beauté et d'originalité singulière. Peut-être jusqu'alors la passion n'avait jamais été exprimée avec autant d'énergie par la simple combinaison de quatre instruments de musique : c'est tout à fait l'éloquence de la douleur. Sous le rapport de la composition, ce quatuor se distingue essentiellement des autres essais de son auteur dans le même genre. Les exécutants, Ernst, Deloffre, Hill et Piatti, ont été à la hauteur de l'œuvre, et il faut ajouter qu'il n'en existe pas de plus propre à mettre en relief les qualités spéciales qui caractérisent le talent du premier de ces artistes. L'impression produite par Stephen Heller à la première séance de la *Beethoven quartet Society*, où il a joué le trio en *ré* a été plus que confirmée dans celle-ci, où il a joué le trio en *si* bémol, le plus long, le plus beau et le plus difficile de tous. L'artiste a trouvé l'occasion d'y déployer un talent d'exécution auquel l'autre trio ne laissait pas assez de place. L'*allegro moderato* demande une largeur d'expression, le *scherzo* une vigueur de contrastes, l'*adagio* une profondeur de sentiment, le *finale* une alternative de force et de délicatesse, en telle sorte que ce morceau pourrait suffire comme épreuve à un pianiste. Stephen Heller a prouvé qu'il avait tout ce qu'il faut pour en sortir avec avantage. Son jeu, tout à la fois correct et brillant, s'est signalé par une rare intelligence de l'auteur dont il interprétait les inspirations : aussi jamais l'auditoire de l'*Union* n'avait salué un virtuose de bravos plus chaleureux. Ernst et Piatti tenaient le violon et le violoncelle. En outre, Ernst et Heller ont exécuté avec autant d'esprit que de grâce trois de leurs *Pensées fugitives*, collection de duos courts et élégants pour piano et violon, composés par eux en société, et qui ont tenu l'auditoire sous le charme jusqu'à la fin — La reprise des *Huguenots* au théâtre de Covent-Garden a été l'objet d'une grande curiosité. Mme Castellan remplacait Mme Dorus-Gras dans le rôle de Marguerite ; Mlle de Méric succédait à Mme d'Angri dans celui du page, et Formes à Marini dans celui de Marcel. Ces trois artistes ont eu un grand succès. La manière dont Formes a conçu et rendu le personnage de Marcel est vraiment remarquable. Mario et Grisi ont été sublimes comme toujours. — Mme Sontag et Mlle Ida Bertrand ont continué d'être applaudies ensemble et séparément dans *Linda* au théâtre de Sa Majesté.

⁂ *Dublin*, 22 avril. — La troupe française d'opéra-comique de M. Mitchell, directeur du théâtre de Saint-James, à Londres, vient d'arriver ici. Elle se compose de trente personnes. Ce soir, on jouera pour l'ouverture le *Domino noir*, d'Auber. Le lord lieutenant d'Irlande a promis aux acteurs français son haut patronage. Tout annonce un grand succès. La tentative de M. Mitchell a été jusqu'alors des plus fructueuses en province.

⁂ *Berlin*, 5 mai. — Vendredi dernier, la troisième représentation du *Prophète* a été donnée. Le roi et la reine y assistaient. La salle était comble. Meyerbeer a reçu les félicitations de LL. MM., des princes et princesses de la famille royale. — Les membres de l'orchestre du théâtre royal ont fait remettre à Meyerbeer une couronne de lauriers en argent massif, par M. Ganz, chef-d'orchestre. — Dans un concert qui a eu lieu récemment à Charlottembourg, Mme Viardot a chanté un air du *Barbier de Séville*, un air de *Cendrillon*, des lieder composés par M. Dorn, et les fameuses chansons espagnoles. Meyerbeer et M. Dorn, maître de chapelle, tenaient tour à tour le piano. — Encore une émule de Teresa Milanollo qui vient de se produire. Mlle Zirges est, s'il faut en croire MM. L. Spohr, Bischof et Beckerath, une des premières violonistes du jour. La jeune virtuose s'est fait entendre à la cour, dans une matinée où son succès n'a pas été un seul instant douteux.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

En vente chez BONOLDI frères (ancienne maison PACINI*),*
Boulevart des Italiens, 11.

MUSIQUE DE PIANO

PAR W. KRUGER.

Op. 1. **LES SIX JOURS DE LA SEMAINE**,
COURS D'EXERCICES PRÉPARATOIRES
Approuvé par le Conservatoire.... 10 fr. net.

Op. 18. **Les Clochettes**, polka de **Labitzky**, variée... 6 fr.
Op. 22. **Le Chant du soir**, mélodie étude..... 5 fr.
Op. 23. **Le Chant du matin**, poëme étude..... 6 fr.

Paris, J. MEISSONNIER fils, éditeur-commissionnaire, 22, rue Dauphine.

J. SCHULHOFF.

Op. 26. CANTABILE..... 6 »
Op. 27. TROIS INYLLES (2e livre)..... 7 50

Mlle JOSÉPHINE MARTIN.

Op. 8. VILLANELLE..... 7 50
Op. 9. DANSE SYRIAQUE..... 7 50

HENRI RAVINA. Op. 23. ***Thème original varié.*** Prix : **9 fr.**

G. A. OSBORNE.

Op. 71. LE LILAS, valse brillante..... 6 »
Op. 72. LA VIOLETTE, valse redowa..... 6 »
Op. 80. LA SECONDE PLUIE DE PERLES..... 5 »
Op. 81. LE MATELOT, caprice..... 6 »
Op. 82. Fantaisie hongroise..... 7 50

F. LISZT.

Trois caprices poétiques : N. 1. IL LAMENTO..... 7 50
— — 2. LA LEGGIEREZZA..... 7 50
— — 3. UN SOSPIRO..... 7 50
L'ÉTOILE DU SOIR, romance sans paroles..... 5 »
LE CHANT DU CROISÉ, ballade..... 5 »

FÉLICIEN DAVID. **DEUX MEDITATIONS.** — N. 1. LE CHANT DE L'EXILÉ, nocturne..... 5 »
— — 2. LE RÊVE D'UNE JEUNE FILLE, berceuse..... 5 »

BRANDUS et Cie,
ÉDITEUR.

RONDEAU
composée pour Mlle
ALBONI
DANS LE ROLE DU PAGE
DES HUGUENOTS.
En grande Partition : 10 fr. net.
Avec accompagnement de Piano : 3 fr. net.

ROMANCES :
L. GOUIN.
Villanelle. — L'Impossible.
Le Roi de la Calabre.
Hallali. — La Jeune Châtelaine.
Le Cœur du Marin.
Sur la Mer. — Beppa.
Les Lucioles. — Une farme du soir.
Chaque : 1 fr. net.

SOIRÉES PARISIENNES.
QUATRE ROMANCES POUR PIANO.
Prix : 2 fr. 50 net.
3 DUOS
pour Piano et Violoncelle
PAR
CHARLES LASEKK.
Prix : 4 fr. net.

BRANDUS et Cie, *87, rue Richelieu.* **TROUPENAS et Cie,** *40, rue Vivienne.*
éditeurs.

MORCEAUX POUR PIANO
SUR
LE PROPHÈTE

Adam. Six airs	net :	2	50
Alkan jeune. Etude fuguée	net :	3	»
Bénédict. Souvenirs du *Prophète*	net :	4	»
Beyer. Fantaisie	net :	3	»
Burgmuller. Valse brillante	net :	3	»
Duvernoy. Op. 182. Fantaisie	net :	2	50
Ettling. Valses pour piano et à 4 mains	net :	2	»
Heller. Op. 70. Caprice brillant	net :	3	»
Herz (Jacques). Quatre airs de ballet, chaque	net :	3	»
— La Marche du Sacre	net :	3	»
Hunten. Op. 171. Fantaisie	net :	2	50
Kruger. Op. 20. Fantaisie brillante	net :	4	»
Lecarpentier. Deux bagatelles et un quadrille, chaque.	net :	2	»
Liszt. Illustrations. Trois numéros. Chaque	net :	5	»
Musard. 2 quadrilles pour piano et à 4 mains, chaque	net :	2	»
Osborne. Op. 78. Fantaisie brillante	net :	3	»
Pasdeloup. Polka	net :	2	»
Pilodo. Redowa	net :	2	»
Rosellen. Op. 114. Fantaisie brillante pour piano et 4 mains.	net :	4	»
Sowinski. Op. 74. Fantaisie	net :	3	»
Talexy. Op. 20. Fantaisie brillante	net :	3	»
Voss. Op. 104 et 105. Deux fantaisies, chaque	net :	3	»
Willmers. Op. 68. Fantaisie de concert	net :	4	»
Wolff. Op. 158. Duo brillant à 4 mains	net :	4	»
— Arrangements des Airs de ballet et de la Marche du Sacre, à 4 mains, 5 cahiers, chaque	net :	4	»

SUR
LA FÉE AUX ROSES.

Adam. Rondeau	net :	2	»
Beyer. Bouquet de mélodies	net :	3	»
Burgmuller. Valses (Mazurka brillante)	net :	3	»
Croisez. Op. 48. Fantaisie pour piano	net :	2	»
— Op 49. Id. à 4 mains	net :	2	»
Duvernoy. Op. 185. Fantaisie	net :	2	50
Ettling. Valses pour piano et à 4 mains, chaque	net :	2	»
Gorla. Fantaisie brillante	net :	4	»
Lecarpentier. 2 bagatelles	net :	2	»
— Quadrille	net :	2	»
Musard. 2 quadrilles pour piano et à 4 mains, chaque	net :	2	»
Osborne. Op. 79. Fantaisie brillante	net :	3	»
Pasdeloup. Polka	net :	1	50
Pilodo. Redowa	net :	1	50
Redler. Op. 144. Fantaisie	net :	2	50
Rosellen. Op. 119. Fantaisie brillante pour piano et à 4 m.	net :	4	»
Talexy. Fantaisie	net :	3	»
Voss. Op. 109. Fantaisie de salon	net :	3	»
Wolff. Op. 162. Duo brillant à 4 mains	net :	4	»

BRANDUS et Cie,
ÉDITEUR.

LA
CERITO
Fuoco-Polka. — Rosati-Polka.
FANNY ELSLER.
Redowa paysanne
par
WALLERSTEIN.
Chaque : 1 fr. 50 c. net.

MARIA-POLKA.
Prix : 3 fr.
BIANCA - POLKA
1 fr. net.
PAR L. GOUIN.

POLKA-MAZURKA
SUR LA FÉE AUX ROSES
PAR BURGMULLER.
Prix : 1 fr. net.

QUADRILLES :
L'Hortensia. — Bel Respiro.
Rose blanche.
Le Camélia. — Belle Ombre.
Médianoche. — Bonsoir.
Siniane. — Le Tambourin.
Les Etrennes.
Chaque : 2 fr. net.
PAR L. GOUIN.

ON REÇOIT IMMÉDIATEMENT, EN S'ABONNANT A LA
Revue et GAZETTE MUSICALE de Paris,
1° **40 MÉLODIES**
PAR
GIACOMO MEYERBEER
Avec paroles françaises, allemandes et italiennes ; 1 beau volume in-8°.

2° UN ALBUM DE CHANT
CONTENANT :
La vie d'une fleur. — L'impossible. — La petite chevrière.
Le lutin des bois. — Hallali. — L'absence.
Jeanne la rieuse. — Beppa. — Solitude.
PAR **DUPREZ.** PAR **L. GOUIN.** PAR **PAULINE VIARDOT.**
Blanche Marguerite, par Mlle G. van der **MERSCH.**

3° UN ALBUM DE DANSE
CONTENANT :
LES DERNIÈRES VALSES DE STRAUSS.
Les Folâtres. | Beaux rêves. | Adieu au monde.
Les Étrennes, quadrilles de **GOUIN.**
Fanny Elssler, polka, et la Redowa paysanne.
PAR WALLERSTEIN.

BUREAUX : 87, rue Richelieu. — PRIX DE L'ABONNEMENT : Paris, 1 an : 24 fr. — Province : 1 an, 30 fr.

PARIS, IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

17e Année. N° 20. 19 Mai 1850.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres. Cramer, Beale et Cie, 201 Regent street.
St-Pétersbourg. Belizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musical.
Rome. Merle.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Id.
Leipzig. Michelsen.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements et Belgique. . . . 30
Étranger. 34

Annonces.

30 cent. la ligne. . . . . pour 1 fois.
30 cent. . . . . pour 3 fois.
20 cent. . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Rossini et le *Barbier de Séville*, par **Fétis** père. — Revue d'un demi-siècle, l'Opéra de 1830 à 1850 (7e article), par **Edouard Fétis.** — Concert donné à Auxerre, au bénéfice de l'association des artistes-musiciens. — Soirée de musique d'harmonie chez Adolphe Sax, par **Léon Kreutzer.** — Nouvelles et annonces.

Lettre au rédacteur gérant de la REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Rossini et le Barbier de Séville.

Bruxelles, 15 mai 1850.

Monsieur,

Il y a quelque huit ou neuf ans que, parcourant l'Italie, et n'y trouvant guère à admirer que la nature au présent et l'art au passé, je cherchais à me consoler de mes déconvenues en furetant tous les recoins de la bouquinerie, et cherchant à satisfaire cette insatiable soif de faits et de documents, tourment incessant de quiconque ne s'arrête pas à la surface des choses. En cela aussi j'éprouvais bien des déceptions; car l'Italie est à la lettre un pays ravagé par les collectionnaires de tous genres, et surtout par les amateurs d'antiquités musicales. Toutefois je trouvais çà et là tantôt une brochure oubliée, tantôt un obscur morceau de critique, qui me fournissaient de ces renseignements utiles qu'on ne trouve qu'à cette source, et qui s'engloutissent avec elle dans le tourbillon qui nous entraîne.

Parmi les trouvailles qui, de temps en temps, faisaient brèche à ma bourse, se trouvaient un certain nombre de brochures relatives à Rossini et à ses ouvrages. Je l'avouerai : ces petites pièces fixèrent peu mon attention, malgré mon admiration pour le génie de ce grand artiste. Je croyais le connaître mieux que personne par des relations de près de vingt ans, par la lecture de ses partitions, et par le nombre immense de représentations auxquelles j'avais assisté et dont j'avais rendu compte dans les journaux. Dans ce moment même je le voyais, je causais chaque jour avec lui, et trouvais plus de plaisir à l'écouter lui-même qu'à lire ce qu'on aurait pu m'en dire. D'ailleurs, le volume de la *Biographie universelle des musiciens*, qui contient sa biographie, venait de paraître, et je me trouvais à peu près dans la situation de l'abbé de Vertôt, qui, recevant après une longue attente des documents importants pour son histoire du siége de Malte, dit froidement à celui qui les lui apportait : *Je vous remercie, mais mon siége est fait.*

Donc je n'avais lu que le titre de mes brochures, et depuis lors elles avaient pris leur place poudreuse dans l'énorme amas que j'ai fait de choses de ce genre. Or, il arriva ces jours derniers que m'arrêtant, comme cela m'arrive souvent, devant une des parties de ma bibliothèque, j'en tirai au hasard un volume de pièces diverses, et me mis à lire, sans songer à ce que je faisais. L'écrit sur lequel je tombai avait pour titre : *Cenni di una donna già cantante sopra il maestro Rossini in risposta a ció che ne scrisse nella state dell' anno 1822, il giornalista inglese in Parigi, e fu riportato in una gazzetta di Milano dello stesso anno* (renseignements d'une cantatrice sur le maître Rossini, en réponse à ce qu'en a écrit le journaliste anglais à Paris dans l'été de 1822, et qui a été rapporté dans une gazette de Milan de la même année). Bologne, 1823, in-8°. Par le temps qui court, les choses vieillissent vite : déjà vingt-sept années passées avaient fait tomber dans l'oubli l'objet de ma lecture : néanmoins j'y trouvais tant de charme, que, cloué à la place où je m'étais arrêté, je la continuai, et ne sortis de la préoccupation qu'elle m'avait donnée qu'après que je l'eus achevée.

Les articles de journaux auxquels la dame, auteur de la brochure, faisait allusion, avaient été extraits du livre publié peu de temps auparavant par Stendhal, sous le titre de *Vie de Rossini*; car c'est dans cette débauche d'esprit que tout le monde a puisé depuis lors des anecdotes sur l'illustre compositeur. Moi-même j'y ai puisé pour quelques faits de sa biographie, persuadé que Rossini les eût fait rectifier après son arrivée à Paris, s'ils avaient péché contre l'exactitude. Toutefois j'aurais dû être en garde contre cette invincible paresse du grand maître; car telle est son incurie, qu'il aimerait mieux laisser la calomnie s'exercer à loisir sur son caractère, que de prendre la peine de se défendre.

En lisant la brochure de la cantatrice, je vis que son auteur était la *prima donna* pour qui Rossini a écrit le rôle de Rosine à Rome; il ne me fut pas difficile de savoir bientôt son nom, car les annuaires italiens me fournirent celui de Mme Giorgi Righetti. Ce fut en effet cette dame qui chanta au carnaval de 1816, à Rome, le *Barbier de Séville* dans sa création, avec Garcia, Botticelli et Zamboni. Née à Bologne, elle appartenait à une famille distinguée de cette ville et n'eut qu'une courte carrière au théâtre, quoiqu'elle y eut des succès, parce qu'un changement de position dans sa fortune lui permit de se retirer dans sa ville natale et d'y vivre dans l'aisance. Elle avait connu Rossini dans son enfance et avait suivi ses progrès : rien de ce qui le concerne ne lui est inconnu; elle-même se trouve liée à l'une des circonstances les plus importantes de la vie du compositeur; il est donc facile de comprendre que ses rectifications des faits rapportés par les journalistes d'après Stendhal ont de l'intérêt. Cet intérêt est rendu plus vif par la gracieuse simplicité de son style; et tel en est le charme, qu'il ne m'avait pas été possible d'interrompre ma lecture. J'ai pensé, mon cher monsieur, que malgré le peu d'intérêt que prend la génération actuelle au passé, absorbée qu'elle est par le présent et surtout par l'avenir, il peut encore se trouver des artistes et des amateurs pour qui certaines circonstances de la vie d'un grand artiste ne seront pas indifférentes, et je viens les leur communiquer.

On croit généralement que Rossini a passé son enfance à Pesaro,

lieu de sa naissance, et que déjà il fréquentait avec son père et sa mère les théâtres des foires de l'Italie, lorsqu'il y était encore. C'est une erreur; car il était seulement dans sa sixième année, lorsque ses parents s'établirent à Bologne. Ce n'est pas davantage après avoir atteint l'âge de dix ans qu'il devint élève du maître de chapelle Tesei pour le chant, mais à peine arrivé à la septième; et moins d'un an après, ses progrès avaient été si rapides, qu'il chantait la partie de soprano dans les églises. Je l'admirais déjà alors, dit Mme Giorgi Righetti en lui voyant lire la musique avec la sûreté d'un musicien consommé, et la lui entendant exécuter avec goût et précision. Bientôt on ne parla dans Bologne que du petit sopraniste, et la reprise de la *Camilla* de Paër ayant été décidée au théâtre Zagnoni, on le choisit pour le rôle de l'enfant. Rien ne peut être imaginé de plus tendre ni de plus émouvant, dit la narratrice, que la voix et l'accent de cet enfant extraordinaire dans le beau canon du troisième acte : *Sento in si fiero istante !* Les Bolonais de ce temps prédirent qu'il serait un jour un des plus grands musiciens connus. On sait si la prophétie s'est réalisée.

Après avoir si bien enseigné l'art du chant à son élève, le maestro Tesei lui avait donné des leçons d'accompagnement et d'harmonie. Lorsque Rossini eut atteint sa quatorzième année, on l'envoya continuer ses études de contrepoint dans l'école du P. Stanislas Mattei. Ici je suis obligé d'interrompre un moment le récit de Mme Giorgi Righetti. Fidèle aux traditions de respect dont ses compatriotes sont animés pour l'abbé Mattei, elle repousse avec énergie l'assertion des journalistes que Rossini n'avait fait que de mauvaises études de composition. Mais je dois laisser parler Rossini lui-même sur ce sujet. Etant à sa maison de campagne, près de Bologne, en 1841, je lui avais offert un exemplaire de mon *Esquisse de l'histoire de l'harmonie*, et lui avais dit en riant qu'il se garderait sans doute de le lire, mais que je ne prétendais pas lui imposer cet ennui. *Vous vous trompez*, me dit-il ; *je ne comprends pas trop ce que peut être l'histoire de l'harmonie, et je suis curieux de lire quelque chose là-dessus.* Quelques jours après je dînai chez lui avec le maître Gabussi et le vieux Zamboni. Après le dîner, nous prîmes le café dans le jardin, et là, en présence de Mme Rossini, des deux personnes que je viens de nommer et de quelques autres, il me parla de mon livre de manière à me prouver que s'il ne l'avait pas lu phrase à phrase, il l'avait du moins parcouru avec cette puissante intelligence qui l'anime, et en avait saisi la doctrine. Tout-à-coup il s'écria : « Ah ! mon cher Fétis, si j'avais » eu un maître comme..... j'aurais pu devenir un savant musicien, » car j'y avais du penchant ; mais que vouliez-vous que je devinsse » avec un homme qui, chaque fois que je le consultais sur la raison » de règles, ne savait jamais trouver autre chose à me dire que : *Cela » se fait comme cela.* » Dieu soit loué, lui dis-je en riant, de ce que vous n'êtes pas devenu autre chose que ce que vous êtes ! Cette fois encore il me répéta ce qu'il m'avait déjà dit longtemps auparavant, à savoir que ses meilleures études avaient été de mettre en partition les quatuors de Haydn et de Mozart.

Stendhal, voulant donner une idée du mépris de son héros pour les convenances sociales, rapporte la suscription mise par Rossini sur une lettre qu'il écrivait à sa mère : *All'illustrissima signora Rossini, madre del celebre maestro, a Pesaro.* Mme Giorgi Righetti affirme que cette anecdote est controuvée, et le prouve en partie par cela même que la famille de Rossini n'est jamais retournée à Pesaro, après son établissement à Bologne. L'adresse placée par le compositeur sur ses lettres à sa mère portait simplement ces mots : *Alla signora Anna Rossini.* Bologna. Quelquefois seulement il plaçait à l'extérieur de sa lettre quelque signe relatif à certaines circonstances qui intéressaient ses parents. Ainsi, après la chute éclatante de *Sigismondo* à Venise, il dessina sur l'adresse de la lettre qu'il écrivait à sa mère une large bouteille (appelée *fiasco* en italien), et après l'accueil froid qui fut fait à Rome à son opéra de *Torvaldo et Dorliska*, il forma de même un petit *fiasco*.

On a dit souvent que Rossini improvisait en quelque sorte ses opéras; c'est une erreur, dit l'auteur de la brochure. Cette dame donne en témoignage les années 1816 et 1817, où il écrivit pour elle à Rome pendant le carnaval, le *Barbier de Séville* et *Cenerentola*. Ces ouvrages, dit-elle, lui coûtèrent de l'étude et de la fatigue, particulièrement le premier. Il est vrai qu'il écrivait avec facilité au milieu de ses amis, et même qu'il désirait que la conversation ne s'interrompît pas; mais cela tenait à deux causes : la première consistait dans l'habitude qu'il avait prise dès les premiers temps de sa carrière de lire plusieurs fois le livret de l'opéra qu'il était appelé à composer, et, grâce à sa prodigieuse mémoire, de le placer tout entier dans sa tête. Dès lors, il ne cessait d'y penser, travaillait en marchant, et terminait ainsi la plupart des morceaux avant d'en écrire une note. Les entrepreneurs et le public, voyant le maestro se promener pendant un mois ou six semaines, se persuadaient qu'il ne travaillait que dans les derniers jours, et lorsqu'il restait à peine le temps d'écrire ; mais la vérité est qu'il n'avait cessé, depuis son arrivée, de s'occuper activement de son ouvrage. Lorsqu'il commençait à écrire, la plus grande partie de l'ouvrage était terminée. Quant à la cause qui lui faisait désirer la société de ses amis pendant qu'il faisait le travail matériel de la partition, elle se trouvait dans l'aversion qu'il avait toujours eue pour l'isolement. Du reste, il ne recherchait cette société que lorsque son travail était facile ; car si l'ouvrage était sérieux, comme le *Mosé*, le *Maometto* ou la *Semiramide*, l'élaboration de sa pensée devenait plus laborieuse. Alors il ne voulait pas de témoin de ses travaux.

Les renseignements fournis par Mme Giorgi Righetti prennent un vif intérêt lorsqu'elle rapporte les circonstances qui ont accompagné la composition et les représentations du *Barbier de Séville*. Tant de versions ont été répandues sur le sort de cet ouvrage admirable à son origine, qu'il est curieux d'entendre la vérité d'une bouche contemporaine, et de recueillir les souvenirs d'un acteur de ce drame. On a dit que, l'entrepreneur ayant eu plusieurs livrets d'opéras refusés par la censure romaine, avait été forcé de proposer au dernier moment à Rossini d'écrire une nouvelle musique sur le *Barbier de Séville*, et que le compositeur avait hésité, parce que la musique de Paisiello sur cet ouvrage était encore trop présente à la mémoire des habitants de Rome. Rien de tout cela n'a le moindre fondement. Le poëte Ferretti, invité à écrire un *libretto* dans lequel Garcia devait avoir un rôle important, avait présenté un plan dans lequel un apothicaire, amoureux de la maîtresse d'une auberge, était contrarié dans ses premières amours par un chirurgien de campagne. Ce sujet ne plut pas à Rossini, et Ferretti n'ayant su rien trouver de meilleur, on fut obligé de recourir à Sterbini, auteur du livret de *Torvaldo et Dorliska*, qui venait d'être représenté avec peu de succès. Désirant prendre sa revanche par un sujet plus heureux, ce poëte proposa celui du *Barbier de Séville*, qu'il voulait traiter d'une manière toute différente pour le placement et la coupe des morceaux de musique. Sa proposition fut acceptée, et il se mit à l'œuvre. Bientôt le bruit se répandit que Rossini refaisait l'œuvre de Paisiello, et ses ennemis commencèrent à exploiter dans les cafés ce qu'ils appelaient *une mauvaise action*. Cela n'avait point de sens ; car il n'est pas un opéra de Metastase qui n'ait été mis en musique par quatre-vingt-dix ou cent compositeurs différents ; mais les envieux et les ennemis des hommes supérieurs n'y regardent pas de si près. Paisiello lui-même ne paraît pas avoir été étranger à ces intrigues ; car Rossini m'a dit avoir vu une lettre de sa main écrite de Naples à l'un de ses amis de Rome, dans laquelle il recommandait de ne rien négliger pour que la chute fût éclatante.

Quoi qu'il en soit, le jour de la première représentation au théâtre *Argentina* arriva, et les ennemis ardents furent à leur poste, ne dissimulant pas leurs espérances ; tandis que les amis, intimidés par la chute récente de *Torvaldo, et Dorliska* montraient peu de résolution pour soutenir l'ouvrage. Rossini, dit Mme Giorgi Righetti, avait eu la faiblesse de consentir à ce que Garcia, dont il aimait beaucoup le talent, remplaçât l'air qui se chante sous les fenêtres de Rosine, par

une mélodie espagnole de sa composition, pensant que, la scène étant en Espagne, cela pourrait contribuer à donner de la couleur locale à l'ouvrage. Mais, dans les dispositions du public, cet essai fut très fâcheux.

Par une circonstance malheureuse, on avait oublié d'accorder d'avance la guitare avec laquelle le chanteur devait s'accompagner. Garcia dut l'accorder sur la scène. Une corde cassa ; il fallut la remettre, et pendant ce temps le rire et les sifflets allaient grand train. La mélodie, étrangère aux goûts et aux habitudes italiennes, fut fort mal reçue, et le parterre se mit à imiter les fioritures espagnoles.

Après l'introduction vient la cavatine de *Figaro*. On écouta d'abord le commencement de la ritournelle; mais lorsqu'on vit entrer en scène Zamboni sur cette ritournelle, portant aussi une guitare, un fou rire s'empara de toute la salle, et les siffleurs firent un tel vacarme qu'on n'entendit pas une phrase de cet excellent morceau. Lorsque Rosine paraît sur le balcon, le public, qui aimait la cantatrice, s'apprêtait à l'applaudir dans un air ; mais au lieu de cet air, il n'entendit que ces mots : *Segui, o caro, del segui cosi* ! puis Rosine disparaît. Ce fut une nouvelle occasion de tapage. Les sifflets et les huées ne cessèrent pas un instant pendant tout le duo de *Figaro* et d'*Almaviva*, et dès-lors l'ouvrage parut perdu.

Enfin Rosina parut sur la scène et chanta l'air si impatiemment attendu. La jeunesse de Mme Giorgi Righetti, la beauté de sa voix, la faveur dont elle jouissait près des Romains, tout se réunit pour lui procurer un brillant succès dans cette cavatine. Trois salves d'applaudissements prolongés firent croire à un retour de bonne fortune pour l'opéra. Rossini, qui était au piano, se leva et salua, puis se tournant vers la cantatrice, il lui dit à demi-voix : *Ah ! natura ! — Rendez-lui grâces*, lui dit Mme Giorgi; *sans elle vous ne vous seriez pas levé de votre chaise.*

Cet heureux moment ne dura pas, car les sifflets recommencèrent au duo de *Figaro* et de *Rosine*. Mais ce fut surtout au finale que le bruit ne permit pas d'entendre une phrase. Tous les sifflets de l'Italie semblaient s'être donné rendez-vous dans cette salle. Au moment du bel unisson qui commence la strette, une voix de Stentor cria : *Voici les funérailles de don C*** (mot grossier qui, en français, s'emploie par le peuple pour désigner un poltron); ce fut le bouquet. Les cris, les huées, les trépignements couvrirent dès-lors la voix des chanteurs et l'orchestre. Lorsque le rideau tomba, Rossini se tourna vers la salle, leva légèrement les épaules et battit des mains. Les Romains furent vivement blessés de ce mépris de leur opinion ; mais pas un signe d'improbation ne se fit entendre.

La vengeance était réservée pour le second acte ; elle fut complète, car on n'entendit pas une note. Jamais pareil débordement d'outrages n'avait déshonoré la représentation d'un ouvrage. Rossini cependant resta toujours calme et sortit du théâtre avec la même tranquillité que s'il n'eût pas eu plus d'intérêt à la soirée que l'un des spectateurs.

Après s'être déshabillés, Garcia, Mme Giorgi Righetti, Zamboni et Botticelli se rendirent chez lui pour lui offrir des consolations; mais il n'en avait pas besoin, car il dormait profondément.

Le lendemain il écrivit, pour remplacer l'air espagnol de Garcia, la délicieuse cavatine *Ecco ridente il ciel*, dont il tira la première phrase d'un chœur de son opéra *Ciro riconosciuto* : et Garcia la lut à l'instant et la chanta le soir même, à la seconde représentation. Rossini avait aussi ôté de sa partition tout ce qui lui parut avoir été justement improuvé; puis il se remit au lit, prétextant une indisposition pour ne pas être obligé de paraître au piano. On a cru jusqu'à ce moment, d'après le témoignage de Stendhal, qu'une péripétie complète avait eu lieu à la seconde représentation, et que le public avait passé tout-à-coup de l'excès de malveillance et d'injustice à l'excès d'admiration et d'enthousiasme : il n'en est pas tout-à-fait ainsi. A cette seconde représentation, les Romains apportèrent d'autres dispositions et voulurent entendre l'ouvrage dont on n'avait rien pu saisir la veille. Dans cette disposition, le résultat devait être connu d'avance ; car il était impossible qu'un peuple si bien organisé ne fût pas saisi des incontestables beautés répandues à profusion dans ce chef-d'œuvre. On l'écouta dans le plus grand silence, et les applaudissements furent unanimes; mais il n'y eut pas d'enthousiasme dans cette soirée. Le succès grandit à chaque représentation suivante, et l'on en vint enfin à ces transports d'admiration qui partout ont accueilli cette production du génie. Du reste, à Rome comme ailleurs, il y eut des connaisseurs, des hommes d'élite qui comprirent tout d'abord l'éminent mérite de cette partition, et qui vinrent entourer le lit de Rossini pour le féliciter sur l'excellence de son œuvre. Quant à lui, le changement de fortune de son ouvrage ne l'étonna pas : il n'était pas moins certain de son succès le soir même de sa chute que huit jours après.

Il est aussi remarquable que le sort du *Barbier de Séville* fut le même à Paris qu'à Rome, et que les mêmes causes agirent dans les deux villes ; car ce fut aussi l'ouvrage de Paisiello qu'on opposa à celui de Rossini. La première représentation se ressentit des articles de journaux à ce sujet, et l'impression de la soirée fut très-froide. Il est vrai que Mme Rouzi-Debignis était très-froide et que son talent était insuffisant dans le rôle de Rosine. Par une bizarre inspiration, le public demanda en masse le *Barbier* de Paisiello : rien ne pouvait être plus heureux pour Rossini. Paër, que le jeune compositeur inquiétait, céda à la violence qui lui était faite et que peut-être il avait provoquée. Il s'empressa de faire reprendre l'ouvrage de Paisiello, persuadé du succès; mais le contraire arriva. Déjà les traditions de cette ancienne musique étaient perdues; personne ne savait la chanter dans son caractère de simplicité. D'ailleurs, la forme de l'ouvrage avait vieilli ; il y avait trop d'airs, trop de récitatifs ; les morceaux d'ensemble étaient rares, et l'instrumentation parut maigre. Ce fut un *fiasco* solennel. Il fallut en revenir à l'œuvre de Rossini, qui, grandie par les qualités qui manquaient à l'œuvre rivale, fit tourner la tête de tous les *dilettanti*. D'ailleurs, l'exécution, confiée aux soins de Mme Fodor, de Garcia, de Pellegrini et de Graziani, ne laissait rien à désirer, et l'orchestre, dirigé par Grasset, était alors le meilleur de Paris.

Il m'a paru, mon cher Monsieur, que ces détails pouvaient encore intéresser ceux qui aiment le beau de l'art sous toutes les formes et à toutes les époques. Je désire ne m'être pas trompé.

Agréez mes salutations.

FÉTIS père.

REVUE D'UN DEMI-SIÈCLE.

L'Opéra, de 1830 à 1850.

(Septième article.) (1)

Le *Dieu et la Bayadère*. — Singularité d'une danseuse prima donna. — *Manon Lescaut*, M. Halévy. — Révolution dans le système administratif de l'Opéra. — *Eurgante* et les traductions. — Le *Philtre*. — Un ballet de M. Carafa. — *Robert-le-Diable*. — Causes du succès de la partition de Meyerbeer. — De la poésie chorégraphique. — La *Sylphide*. — La *Tentation*. — Invente-t-on l'opéra-ballet? — Le *Serment* et *Nathalie*, en attendant *Gustave III*. — Rossini et ses librettistes. — *Gustave*. — Une résurrection musicale : *Ali Baba*. — La *Revolte au sérail*. — Encore une traduction : *Don Juan*. — La *Vestale* et Mlle Falcon.

A mesure que nous avançons, notre tâche se simplifie. Pour la période qui vient de s'écouler, nous n'avons plus à parler que d'événements qui sont de notoriété publique. La partie anecdotique de notre travail disparaît complétement. Il nous reste seulement à apprécier l'ensemble du mouvement musical accompli, et à formuler du mérite des hommes et des choses une appréciation devenue plus équitable depuis que l'épreuve du temps leur a assigné une valeur réelle.

M. Auber ouvre, avec le *Dieu de la Bayadère*, la série des années que nous allons parcourir. C'était une singulière idée, il faut en convenir, une idée toute française, et qui ne fût jamais venue à un librettiste italien, que celle de faire d'une danseuse la prima donna d'un opéra, et de placer la cantatrice sur le second plan, surtout quand cette cantatrice s'appelait Mme Damoreau. Quoi qu'il en soit, c'était une nouveauté; elle plut, et M. Auber eut le mérite d'avoir triomphé d'une difficulté. Nul compositeur ne se serait mieux

(1) Voir les numéros 1, 2, 3, 7, 11 et 14.

tiré de ce mauvais pas; nul n'aurait mieux su faire exprimer par l'héroïne, au moyen de l'orchestre, les sentiments qu'à défaut de sa voix absente, ses gestes et ses pas devaient peindre. M. Auber est l'homme de la scène par excellence; personne n'en saisit mieux l'esprit et ne s'en rend plus fidèlement l'interprète.

Dans cette même année, M. Halévy, qui devait obtenir plus tard de si brillants succès à l'Opéra par des ouvrages de haute importance, débuta par la musique d'un ballet. L'auteur de *Manon Lescaut* lui avait fourni l'occasion de composer un tableau musical dans le genre de Watteau, avec des nuances de sentiment dans la manière de Destouches. Il y réussit en homme d'esprit et d'intelligence.

La révolution de 1830 amena une réforme radicale dans l'administration de l'Opéra. Ce spectacle avait été jusqu'alors exploité, soit aux frais du chef de l'État, soit à ceux de la ville de Paris. Les sommes employées à son entretien étaient si considérables, le chiffre du déficit s'élevait si haut chaque année, en dépit de la magnificence de sa dotation, qu'il semblait impossible de le soumettre à un autre régime, sans le faire déchoir du rang qu'il occupait. Cependant la liste civile du nouveau roi venait d'être fixée à un taux qui ne lui permettait pas d'assumer les risques de cette vaste entreprise. L'Opéra, considéré à juste titre comme une institution nationale, fut subventionné par l'État. Quoique le subside qui lui était alloué ne fût pas mesquin, beaucoup de personnes pensèrent qu'il ne serait pas possible à l'entrepreneur de rendre sa spéculation profitable, à moins d'établir un système d'économies qui réduirait la valeur artistique de la première scène lyrique de France. Néanmoins, les prétendants se présentèrent en grand nombre. Contrairement à l'usage, l'autorité eut la main heureuse. Le hasard voulut que celui des candidats sur lequel s'arrêta son choix fût précisément le plus capable. C'était un hasard, en effet; le contraire aurait eu lieu, qu'il n'aurait pas fallu s'en étonner.

L'entrepreneur de l'Opéra, homme actif et habile, fit les réformes que lui commandait son intérêt; mais il ne perdit pas de vue cette vérité, que la splendeur du spectacle dont il avait pris la direction à ses risques et périls, était la première condition de son existence. Il ne recula devant aucune dépense utile; plus que jamais, l'Opéra fut un théâtre de luxe. La fortune le secondait, du reste; il trouvait une troupe excellente qui s'était recrutée depuis peu de talents pleins d'avenir, qui mettait à sa disposition des moyens d'exécution dont l'ensemble ne s'était pas encore rencontré sur une scène française. C'étaient Adolphe Nourrit, Levasseur, Mme Damoreau, artistes dont le nom seul valait un éloge; Lafont, Alexis Dupond et Massol, qui, pour être placés à un degré inférieur de la hiérarchie des emplois, n'en jouissaient pas moins de la faveur du public; Wartel et Derivis fils, nouveaux-venus, sur lesquels on fondait, pour l'avenir, de belles espérances; enfin, Mlle Dorus, qui venait de débuter d'une manière éclatante. Mlle Falcon n'arriva qu'un peu plus tard. On n'avait pas encore vu à l'Opéra un personnel chantant aussi remarquable, et de longtemps, sans doute, on ne le reverra plus.

L'Opéra entrait dans une période d'activité qui allait produire immédiatement les meilleurs résultats. Sous l'administration royale, chacun se plaisait à goûter le repos d'une douce sécurité. A quoi bon déployer du zèle pour attirer le public, quand la caisse de la liste civile répondait à tous les appels de fonds et comblait tous les déficits? Le zèle est chose qui gêne et qui fatigue. La nomination d'un directeur administrant pour son compte, avec l'aide d'une subvention, changea cet état de choses. Premiers sujets, doubles, coryphées, comparses, furent tenus de payer de leur personne, et de contribuer par leurs efforts à la prospérité de la chose commune. Adieu la molle oisiveté, les rhumes ou les migraines de commande, les loisirs de la campagne dans la belle saison, les luttes d'amour-propre se terminant souvent, pour le parti vaincu, par un refus de service. Ce n'est pas que le nouveau directeur dût user de rigueur pour obtenir la suppression des abus. Il lui suffisait de démontrer à ses pensionnaires que les subsides votés par la législature ne suffisaient pas pour subvenir aux frais immenses de l'entreprise dont la fortune les intéressait si directement, et qu'il avait besoin du concours de chacun pour élever le chiffre des recettes au niveau nécessaire. Tous les artistes de l'Opéra, grands aussi bien que petits, comprirent cette vérité et agirent en conséquence. Jamais les services n'avaient été mieux réglés; jamais la marche de l'administration n'avait rencontré moins d'entraves. Nous ignorons à quelles vicissitudes est réservé le premier théâtre lyrique de France; mais il est un principe dont l'application sera sans doute considérée comme de la dernière importance, même dans la supposition d'une régie au compte de l'État: c'est qu'il faut que le directeur jouisse d'avantages proportionnés à la prospérité de l'établissement dont les intérêts lui auront été confiés.

En l'absence d'une œuvre originale importante, on monta l'*Euryante* de Weber, adaptée par M. Castil-Blaze à la scène française. Les traductions n'ont jamais eu beaucoup de succès à l'Opéra. Pour le public parisien, cette scène, essentiellement nationale, doit être consacrée à la représentation d'ouvrages composés soit par des maîtres de l'école française, soit par des compositeurs étrangers qui se soient proposés de revêtir leur pensée des formes particulières à cette école.

Tandis qu'on préparait la mise en scène d'un opéra destiné à produire une sensation que personne ne prévoyait, si ce n'est peut-être le maître, dont assurément les inspirations ne s'étaient pas égarées au hasard, une légère esquisse musicale vint inopinément se produire au grand jour de la rampe. Les gens qui n'entendent pas raillerie en matière de convenance théâtrale, les vieux amateurs soigneux, avant tout, de la dignité de l'Académie royale de musique, crièrent au scandale quand le *Philtre* fut donné. Eh quoi! introduire à l'Opéra des paysans, de vrais paysans vêtus de bure et chaussés de sabots! Jadis, quand on permit à des personnages d'un rang inférieur de monter sur la scène des héros, on reconnut la nécessité de les ennoblir par le costume. Les bergères noyées dans des flots de satin et de dentelle, les bergers enrubannés sauvaient au moins les apparences. Et puis, on les mêlait souvent aux divinités de la fable, qui, en vertu de la loi des compensations, rachetaient la vulgarité de leur origine. Quoi qu'il en soit, il fallut bien convenir que M. Auber avait fait de charmante musique, et que si l'Opéra avait dérogé, il lui eût été difficile de le faire d'une manière plus agréable.

L'*Orgie*, avec une musique de M. Carafa et avec toutes les pompes de la mise en scène de l'Opéra, qui ne s'était jamais montré plus magnifique que sous la nouvelle administration, vint ensuite récréer les amateurs du genre chorégraphique. Un événement qui tiendra une large place dans les annales de la scène lyrique française, se préparait pendant ce temps-là, et aux rumeurs sourdes qui circulaient, on pouvait augurer de son importance.

Robert-le-Diable parut. Nous n'avons pas à dire quel fut l'accueil fait à cet opéra par le public de Paris, par le public de toute la France, de toute l'Europe. Le succès de *Robert-le-Diable* n'a pas plus besoin d'être constaté que l'ancienne république française n'avait besoin d'être reconnue. Aveugles sont ceux qui ne le voient pas! Le maître, auquel cette première tentative sur la scène française valut un brevet de naturalisation, avait saisi avec un tact exquis jusqu'à quel point le compositeur peut, sans déroger à la science, faire la part des instincts populaires. En effet, une œuvre qui ne donne point à ces instincts leur aliment est incomplète. La musique est une langue qui s'adresse à tous et que chacun doit comprendre. N'être intelligible que pour une classe privilégiée, à quelque titre que ce soit, c'est pour le musicien n'accomplir qu'une partie de sa mission. Certes, notre intention n'est pas de faire ici l'éloge des compositeurs qui, mus par un désir de popularité, affectent de revêtir leurs pensées des formes les plus vulgaires. Pour ceux-là, au contraire, nous avons peu d'estime; mais nous n'approuvons pas non plus les auteurs qui, méprisant les suffrages de ce qu'on nomme la masse, se font obscurs de parti pris. Entre ces deux systèmes opposés, il y a un terme moyen à choisir, et voilà ce que M. Meyerbeer a

su faire merveilleusement. Il avait combiné dans une si juste mesure la lucidité du style avec l'application des procédés scientifiques d'un ordre élevé, qu'il amenait à lui par une même attraction sympathique les ignorants et les savants, ceux qui ne demandent à la musique que des émotions, et ceux qui veulent trouver dans cet art d'ingénieux et subtils agencements d'effets. Ses chants étaient à la portée des plus simples intelligences, et son harmonie avait à chaque instant pour les érudits des révélations aussi piquantes qu'inattendues. C'est dans la profonde sagacité avec laquelle ces éléments, puisés à des sources diverses, sont mis en œuvre par l'illustre artiste, qu'il faut chercher la raison de la vogue universelle de *Robert-le-Diable*, vogue sans pareille non-seulement dans le pays auquel cet opéra était spécialement destiné, mais encore en Allemagne, en Angleterre, en Italie, en Belgique, en Espagne, partout enfin où le drame lyrique a pénétré. Ce qu'il faut admirer encore et surtout, c'est que malgré l'intention bien manifeste de M. Meyerbeer d'obtenir ce résultat, rien dans sa musique ne sent le système ni l'effort; son imagination n'est nullement asservie; elle est demeurée dans le plein exercice de son indépendance. Son plan une fois tracé, il l'a suivi instinctivement, et ses inspirations ont coulé librement comme fait l'eau d'une source abondante.

Tout secondait l'auteur de *Robert-le-Diable*, ou plutôt il profitait de tout, car il en est ainsi des hommes de génie : on les dit favorisés de la fortune, quand ce sont eux qui créent par la puissance de leur initiative les circonstances favorables, supposées fortuites par le vulgaire. Avec quel art ne sut-il pas utiliser des ressources que lui offrait le côté fantastique du sujet! Que de nuances mystérieuses dans sa partition, où l'idéal vient à chaque instant se mêler au réel de manière à former de constantes oppositions! Arrêtons-nous; car si nous suivions la pente de nos admirations, nous recommencerions l'analyse de cette œuvre dont les beautés ont été si souvent décrites.

On sait quelle fut l'exécution de *Robert-le-Diable*. Fiers d'être les interprètes d'une pareille musique, les artistes y mirent tout leur talent et toute leur âme. Jamais les brillantes qualités de Nourrit, de Levasseur, de Mmes Damoreau et Dorus ne s'étaient manifestées avec plus d'éclat. Nous ne citons là que les représentants des personnages principaux; mais il n'est pas un rôle qui ne fût rempli dans la perfection. On n'a pas oublié qu'une révolution importante s'accomplit dans la mise en scène musicale de l'Opéra, à l'occasion de *Robert-le-Diable*. Des artistes d'un mérite distingué consentirent à se charger du modeste emploi de choryphées. Pour la première fois, on vit des chanteurs tels que MM. Massol, Alexis Dupond, Wartel et Dérivis fils, se mettre à la tête de la masse vocale pour lui imprimer ce mouvement de chaleur et de puissance qui fit des représentations du chef-d'œuvre un ensemble jusqu'alors inouï. Il fallait l'ascendant du nom et du génie de l'illustre maëstro pour obtenir d'eux ce sacrifice d'amour-propre. L'heureux résultat de cette innovation fit établir en principe ce qui n'avait dû être d'abord qu'une exception, et les compositeurs qui succédèrent à M. Meyerbeer sur la scène de l'Opéra, lui durent de voir augmenter le nombre de leurs interprètes intelligents.

Monter un drame lyrique avant que l'impression profonde causée par l'apparition de *Robert-le-Diable* se fût calmée, c'eût été le sacrifier. A la rigueur, l'Opéra aurait pu se reposer longtemps sur ce succès sans exemple; mais des obligations auxquelles il ne pouvait pas se soustraire, étaient imposées au directeur par son contrat d'exploitation. L'art chorégraphique fut chargé de satisfaire aux clauses exigibles du cahier des charges.

Ce fut d'abord la *Sylphide*, charmante création où Adolphe Nourrit, par un programme supérieur aux modèles habituels du genre, Schneitzhoeffer, par sa musique si bien appropriée au sujet, et Mlle Taglioni, par ses grâces enchanteresses, firent assaut de poésie.

La *Tentation* vint ensuite. On crut que c'était l'invention de l'opéra-ballet. La plupart des organes de la presse le répétèrent à l'envi; mais rien n'était moins fondé. L'opéra-ballet remontait à une très-ancienne origine. Seulement, il avait passé de mode, comme passent toutes les formes de fantaisie. C'était tout au plus une résurrection. Nous disons tout au plus, parce que le *Dieu et la Bayadère* appartenait évidemment à cette catégorie d'ouvrages. Quoi qu'il en soit, la pièce ne manquait pas d'intérêt; la musique élégante de M. Halévy, auquel M. Cide s'était associé, en rehaussait la valeur; une mise en scène splendide fit le reste. L'Opéra était dans une veine heureuse; *Robert-le-Diable* lui avait porté bonheur. Tout lui réussissait depuis que l'étoile de M. Meyerbeer avait apparu dans son firmament.

En attendant un ouvrage plus important, M. Auber livra sa partition du *Serment*, production légère, échappée à sa plume facile dans un moment de loisir. La musique du *Serment* n'aurait pas fait la réputation de M. Auber, mais elle n'y porta pas atteinte.

Malgré toutes les séductions du talent de Mlle Taglioni, *Nathalie* n'eut qu'un faible succès. La pièce était du pire des genres, du genre ennuyeux, et la musique de Girowetz, complétée par M. Carafa, ne suffisait pas pour masquer son défaut d'intérêt.

Rossini, qu'on plaint de n'avoir pas été mieux secondé par ses librettistes dans *Guillaume Tell*, eut entre les mains un des meilleurs poëmes d'opéra qui aient été écrits sans aucun doute : celui de *Gustave III*. Il le conserva longtemps, hésitant sur le parti qu'il devait prendre, et finit par le renvoyer à M. Scribe, en alléguant pour motif que le drame était trop attachant par lui-même, et qu'il n'y voyait pas de ces instants de repos marqués dans l'action qui permissent au compositeur de développer sa pensée. Ceux qui connaissaient l'esprit railleur du maestro, et qui n'avaient pas encore vu *Gustave III*, auraient pu croire qu'il cherchait une vaine excuse pour échapper à l'obligation de mettre en musique un libretto mal conçu. Par hasard Rossini parlait sérieusement. Il ne s'était pas tellement désitalianisé, qu'il ne considérât le vif intérêt du poëme comme nuisible à l'effet de la musique. C'est le principe des librettistes de son pays, qui ont bien leurs motifs pour avoir cette opinion, et qui l'ont fait partager au public italien. Il est à remarquer que Rossini avait eu le poëme de *Gustave* en même temps que celui de *Guillaume Tell*, et que c'est de son plein gré qu'il donna la préférence à ce dernier. M. Auber pensa sans doute que reprocher à un drame lyrique l'excès d'intérêt, c'est se plaindre que la mariée soit trop belle. Il accepta *Gustave*. Y fut-il aussi heureux que dans la *Muette de Portici?* Nous voudrions pouvoir affirmer; mais notre devoir d'historien nous oblige à la négative. D'ailleurs, l'opinion publique, toujours juste quand elle a eu vingt ans de réflexion pour se fixer, a prononcé pour nous. Partout encore on chante la *Muette*, et partout *Gustave* a disparu; il n'en reste que le bal masqué du 5me acte. M. Auber avait semé dans sa partition une foule de piquants détails qui coûtent si peu à sa plume facilement élégante; mais l'inspiration ne lui était pas venue dans les grandes occasions. L'opinion exprimée par Rossini sur son poëme lui portait malheur.

L'amorce du réveil subit d'un grand artiste dont l'imagination semblait devoir être éteinte à jamais, causa une véritable sensation dans le monde musical. On n'a pas oublié quel vif sentiment de curiosité sympathique conduisit à la première représentation d'*Ali-Baba* cette partie éclairée de la population parisienne qu'on retrouve partout où se passe quelque événement important pour les lettres ou pour les arts. Les jugements étaient, du reste, fixés d'avance sur la valeur de cette œuvre, qu'on pouvait comparer à la dernière lueur d'une lampe prête à s'éteindre. Ceux-ci affirmaient qu'après avoir échoué, à l'époque de sa jeunesse, dans ses tentatives pour saisir le sceptre de la scène lyrique, Cherubini, septuagénaire, n'y pouvait pas prétendre. Ceux-là, pleins d'admiration pour l'un des plus grands musiciens de l'école française, demeuraient inébranlables dans leur confiance en son talent, et soutenaient que le vieux maître aurait encore des pensées de jeune homme. Ces deux opinions restèrent entières après la représentation d'*Ali-Baba*. On peut les mettre d'ac-

cord en disant que l'on trouve parfois dans cette partition des choses d'une surprenante fraîcheur, et que, sous le rapport du style, Cherubini s'y est montré digne de lui-même; mais que l'instinct dramatique y fait complétement défaut.

Né avec une véritable organisation de musicien, M. Théodore Labarre n'a pas complétement obéi à sa vocation. On était en droit d'attendre de lui des productions plus importantes que celles dont l'art lui est redevable. Il ne suffit pas d'avoir en soi le principe de brillantes facultés; il faut encore savoir se frayer la route où elles trouvent leur application. Si M. Labarre avait été davantage un homme pratique, il aurait enrichi le répertoire de l'Opéra de quelques bons drames lyriques, tandis qu'il ne lui a fourni que la musique d'un ballet, celle de la *Révolte au sérail*, musique pleine de sève et de jeunesse, où la masse instrumentale, la seule qui offrit ses ressources au compositeur, est habilement mise en jeu.

Nous avons dit un peu plus haut que les traductions ne réussissaient guère à l'Opéra. Celle de *Don Juan* en est une nouvelle preuve. Faite par deux poëtes hommes d'esprit (l'un n'est pas toujours la conséquence de l'autre), cette traduction semblait réunir toutes les conditions possibles de succès. Les vers étaient charmants, la musique! on ne la qualifie plus, la mise en scène magnifique. Quant aux chanteurs, ils n'avaient rien perdu en réalité de leur mérite; mais ce mérite, n'étant plus placé dans son milieu habituel, semblait s'être amoindri. La musique de Mozart est trop différente de celle qu'on exécutait chaque soir à l'Opéra pour qu'elle pût y trouver ses interprètes.

L'inépuisable Schneitzhoeffer donna la *Tempête*, puis vint la reprise de la *Vestale*. Ce fut, avec *Don Juan*, tout ce que l'Opéra offrit de nouveautés à ses habitués. Cette reprise de la *Vestale*, donnée pour Mlle Falcon, ne produisit pas l'effet qu'avaient espéré les amis de Spontini et ceux de la jeune cantatrice. Elle venait trop tôt; le temps n'avait pas encore rajeuni une musique faite pour survivre à son siècle. Ce qui ne date que d'hier est vieux; ce qui remonte à deux siècles prend l'apparence de la fraîcheur. Si une artiste avait pu vaincre l'indifférence du public pour tout ce qui rappelle la génération précédente, certes c'eût été Mlle Falcon. Cette jeune et belle cantatrice dont les inspirations étaient si poétiques, qui chantait avec son âme non moins qu'avec sa voix, était la Julia la plus parfaite que l'Opéra eût eue depuis Mme Branchu. Si elle n'avait pas le jeu de cette dernière, elle l'emportait sur elle par le charme. Du reste, un ouvrage moderne allait offrir à Mlle Falcon un rôle tout dans la nature de ses facultés expressives, et digne de son talent dramatique. Il s'agit de la *Juive*; nous y reviendrons dans un prochain article.

Edouard FÉTIS.

CONCERT DONNÉ A AUXERRE

au bénéfice de l'association des artistes musiciens.

Depuis sept ans que l'association des artistes musiciens existe, sa marche constamment progressive, son développement, tant au point de vue de l'art que de la bienfaisance, ont été souvent constatés dans ces colonnes. Nous avons aujourd'hui à inscrire une nouvelle preuve de l'immense influence de cette belle institution. Cette influence s'est déjà fait maintes fois sentir auprès de nous, dans Paris; mais aujourd'hui, elle va s'étendant au loin, initiant aux nobles jouissances de l'art des populations qui ne les connaissaient que de nom, en même temps qu'elle leur inspire le goût des bons sentiments et les leur fait mettre en pratique.

Quelques villes des départements, telles que Marseille, Strasbourg, Lille, Versailles, Toulouse, etc., sont, dès l'origine, entrées avec une louable ardeur dans les vues de l'illustre fondateur de l'association. Au fur et à mesure que le temps vient démontrer l'excellence de ses vues et du principe qui leur sert de base, d'autres villes viennent l'une après l'autre se réunir aux précédentes, et le nombre des comités correspondants en province s'augmente de jour en jour d'une manière considérable. Bientôt on pourra s'en convaincre par le compte-rendu des travaux du comité central, fait à l'assemblée générale annuelle qui doit avoir lieu très-prochainement.

Le département de l'Yonne vient de se signaler à son tour, et de sceller avec éclat son acte d'adhésion collective aux statuts de l'association. Le concert qui a eu lieu, le samedi 11 mai, dans la petite salle de spectacle d'Auxerre, a produit le plus admirable effet sous tous les rapports. Le comité correspondant, récemment organisé dans cette ville, ne pouvait mieux inaugurer son entrée en fonctions; il a droit à tous les remerciements et félicitations possibles. Quant au comité de Paris, rien n'égale son zèle, lorsqu'il s'agit de seconder les efforts de ceux qui s'associent à lui dans la poursuite du but commun. La composition du programme du concert dont nous avons à rendre compte, expliquera complétement notre pensée.

Dans ce programme, en effet, figurent, outre les noms de Roger, le digne héritier de Duprez et de Nourrit, et ceux de Mlle Dobré, l'une de nos cantatrices les plus distinguées, ceux de MM. Triébert et Jules Simon, tous deux membres du comité, celui de M. Georges Bousquet, chef d'orchestre du Théâtre-Italien et vice-président de l'association. En outre encore, MM. Adolphe Adam, membre de l'Institut; Zimmerman, inspecteur des classes de piano au Conservatoire; Panseron, professeur de chant au Conservatoire, tous trois membres du comité, ont été délégués par lui pour le représenter à cette fête, et ajouter par leur présence à sa solennité.

Mlle Dobré a dit avec un talent plein d'expression, de finesse et d'élégance, l'air de *Fernand Cortez*, celui de *Freischütz*, le duo de *Guillaume Tell*, avec Roger, et des romances qu'elle chante toujours avec une grâce charmante. L'air de *Joseph* a valu à Roger trois bruyantes salves d'applaudissements, et celui de la *Dame blanche*: *Ah! quel plaisir d'être soldat!* lui a été redemandé; deux fois il l'a dit avec une chaleur, un esprit, un talent vocal et dramatique qui, indépendamment du timbre sympathique de sa voix, justifient de reste l'espèce de fanatisme qu'il a excité dans tout l'auditoire. M. Triebert, d'abord avec une fantaisie sur le hautbois, ensuite avec un solo de cor anglais, s'est fait unanimement applaudir suivant son habitude. M. Jules Simon, qui, depuis un an qu'il est membre du comité, a donné des gages nombreux de sa rare intelligence et de son dévouement à la cause de l'association, s'est révélé dans ce concert sous un autre aspect. Non pas que son talent comme flûtiste ne fût depuis longtemps apprécié ainsi qu'il le méritait par quelques artistes qui le connaissaient particulièrement, mais il lui manquait ce qui fait la véritable célébrité d'un artiste, la sanction publique; et cette sanction vient de lui être donnée de la façon la plus éclatante. Le nom de M. Jules Simon doit être désormais classé parmi ceux des plus éminents virtuoses. M. Herman, jeune violoniste, professeur à Auxerre, s'est montré digne de paraître à côté des artistes d'élite que nous venons de nommer, par la manière remarquable dont il a exécuté un air varié de violon. L'orchestre, sous la direction de M. Georges Bousquet, a vigoureusement enlevé l'ouverture de la *Muette*, d'Auber, et interprété avec beaucoup de légèreté et de *brio* celle du *Roi d'Ivetot*, d'Adam; de telle sorte qu'il eût été difficile de discerner dans cette phalange instrumentale quels étaient les amateurs, quels étaient les artistes et qu'on aurait pu se croire tout aussi bien à Paris qu'en province.

Les orphéonistes de différentes localités du département de l'Yonne, au nombre environ de cent cinquante, conduits par M. Delaporte, ardent et habile propagateur de l'art musical en province, ont pris une brillante part à cette fête musicale. De pareilles solennités devraient faire comprendre au gouvernement quel puissant moyen de moralisation serait l'orphéon, si l'on en faisait une véritable institution nationale.

Il n'y a pas de bonne fête sans lendemain. Donc le dimanche qui a suivi ce concert, Mlle Dobré a chanté deux motets, l'un de Cherubini, l'autre de Zimmerman, à l'église où officiait ce jour là Mgr l'arche-

vêque de Sens, et M. Adolphe Adam a touché l'orgue. Si les fidèles avaient pu librement exprimer leur émotion de même que l'avaient fait la veille les dilettantes, nul doute que la sainte voûte n'eût retenti de bruyants transports d'enthousiasme tout-à-fait inacoutumés; mais ce que les battements de mains ne pouvaient traduire, les visages heureux et rayonnants d'ineffable plaisir le disaient assez.

En résumé, dans l'intérêt de l'art aussi bien que de l'association, il est à souhaiter que des fêtes semblables à celle qui vient d'avoir lieu à Auxerre s'organisent et se renouvellent fréquemment dans toutes les villes un peu importantes de France; il n'est pas de meilleur moyen de civilisation. Et tandis que le goût du beau, le sentiment du bien, se répandent ainsi sans peine parmi les masses, on réalise tout naturellement au profit des artistes musiciens la plus belle conception des temps actuels, on organise l'assistance mutuelle, on assure une existence honorable aux vieillards.

SOIRÉE DE MUSIQUE D'HARMONIE,

CHEZ M. SAX.

Dans une charmante soirée musicale donnée dernièrement dans la salle Sax, d'habiles virtuoses, les *musiciens ordinaires* de M. Sax, nous ont fait entendre les nouveaux instruments du célèbre facteur. M. Sax a l'heureux privilége d'intéresser vivement les compositeurs et le public. Les compositeurs voient dans ses travaux un élément nouveau introduit dans l'instrumentation, qui leur fournira d'intarissables ressources, et leur permettra d'obtenir des effets inconnus aux anciens maîtres. Le public, habitué à redouter l'explosion des instruments de cuivre, presque à l'égal du fracas d'une pièce d'artillerie, est heureusement surpris des effets pleins de délicatesse et de charme que M. Sax sait les forcer à produire.

Jusqu'ici des fantaisies sur des thèmes d'opéra, des boleros, des valses, formaient le répertoire que M. Sax faisait entendre à son auditoire. M. Sax a judicieusement pensé qu'au point de perfection où ses instruments étaient arrivés il était possible de leur confier des œuvres d'une complication harmonique plus grande, d'une plus haute valeur musicale. M. Sax, en un mot, a voulu créer la musique de chambre pour les instruments de cuivre.

« Quelle folie! eussent pensé les amateurs d'autrefois. Au milieu d'une so-
» ciété intime, à cette place où des virtuoses interprètent les délicats chefs-
» d'œuvre de Mozart et de Haydn, figureront le trombone mugissant, la
» trompette au son âpre et dur! Non, cela n'est pas possible. Quelle conte-
» nance singulière aurait un paysan du Danube mêlant sa voix rauque aux
» fines causeries d'un cercle parisien? Non, cela n'est pas possible. »

Cela est fort possible, et M. Sax est en train de le prouver.

La symphonie en *ut* mineur de M. Bellon, très-remarquablement écrite d'ailleurs, est un premier pas dans cette nouvelle voie. Nous ferons remarquer cependant que le nombre des instrumentistes était un peu trop considérable pour les dimensions de la salle, ou peut-être les exécutants se sont-ils quelquefois un peu trop laissé emporter par leur verve. Lorsque l'on obtient des *pianos* aussi doux, aussi fins, aussi veloutés que ceux que nous avons entendus, on peut également modérer la puissance de la sonorité, surtout dans un petit local. A cette petite remarque près, nous n'avons que des éloges à donner aux exécutants, parmi lesquels figuraient au premier rang, comme solistes, MM. Boulcourt, Schlottmann, Marie et Printz, ce dernier exécutant la partie de saxophone alto, l'une des plus émouvantes voix dont puissent s'enrichir nos orchestres.

Aux ouvrages symphoniques dont M. Sax compose son nouveaux répertoire, on pourrait joindre avec bonheur des morceaux tirés des auteurs classiques. Ainsi, nous pensons que quelques andantes, quelques scherzi, des quatuors de Haydn et de Mozart, ingénieusement traduits pour un nombre égal de ses nouveaux instruments, produiraient un effet très-intéressant. L'amateur habitué à entendre interpréter ces œuvres par les instruments à cordes aux nuances si subtiles, au vol si rapide, apprécierait ainsi tout le mérite de l'habile inventeur qui a su rendre les instruments les plus rebelles capables de soutenir une pareille lutte.

Nous engagerons cependant M. Sax à ne pas priver absolument ses auditeurs de ces jolis morceaux un peu légers de style, cela est vrai, qu'il nous faisait entendre autrefois, mais dont le mérite est de mettre en saillie une des plus remarquables qualités des instruments de cuivre, la puissance rhythmique, qui se perd quelquefois dans des œuvres d'un style plus intrigué.

Avant de finir, nous n'oublierons pas de dire que les jeunes virtuoses, Henri et Joseph Wieniawski, sont venus défendre dans cette soirée les intérêts des instruments à cordes et du piano, auque's M. Say cherche à disputer leur supériorité. Ils ont obtenu le plus grand, le plus légitime succès, et, enfants merveilleux qu'ils sont, ils sauront, si les bons avis ne leur manquent pas, acquérir bientôt la réputation de grands et sérieux artistes.

L. KREUTZER.

NOUVELLES.

⁂ Aujourd'hui dimanche, par extraordinaire, à l'Opéra le *Freischütz* et *Stella*. — Demain lundi, le *Prophète*.

⁂ Les deux représentations du *Prophète* données lundi et vendredi ont fait plus que confirmer le triomphe de l'Alboni. La presse a été unanime pour le constater, et le chiffre seul des recettes peut donner une idée de l'empressement du public à venir entendre et applaudir de nouveau le chef-d'œuvre. Vendredi, jour du début, on avait fait plus de huit mille francs : les recettes de lundi et de mercredi ont été au-dessus de vingt mille. A côté de ce résultat, ce qu'il y a de plus heureux, c'est la conquête certaine de la cantatrice pour la scène française. Quel théâtre que celui qui posséderait à la fois Mme Viardot et l'Alboni!

⁂ La première représentation de *l'Enfant Prodigue*, grand opéra de MM. Scribe et Auber, est forcément retardée jusqu'à l'automne. D'ici là, on ne donnera que des ouvrages de moindre étendue. Les répétitions du *Démon de la nuit*, opéra en deux actes, dont la musique est de M. Rosenhain, viennent d'être reprises, concurremment avec celles du *Rossignol*.

⁂ Le beau rôle de Fidès, qui vaut en ce moment un si éclatant triomphe à l'Alboni, porte bonheur. On nous écrit de Marseille qu'à une des dernières représentations du chef-d'œuvre de Meyerbeer, Mme Steiner-Beaucé, indisposée, a été suppléée à l'improviste par Mlle Koska, qui, bien qu'abordant ce rôle pour la première fois au pied levé et sans répétition, l'a rempli de la manière la plus complètement satisfaisante. Le plus brillant avenir est réservé à cette jeune cantatrice.

⁂ A l'Opéra-Comique, on répète *Séraphina*, pièce en deux actes, paroles de M. de Saint-Georges, musique de M. de Saint-Julien. Mlle Miolan doit chanter le principal rôle.

⁂ Il est aussi question de la *Gitana*, ouvrage en trois actes de MM. Scribe et Adolphe Adam pour Bussine et Mlle Lefebvre.

⁂ On parle beaucoup d'une Malibran noire, Mme Mavia Martinez, née à la Havane et première chanteuse de chambre de S. M. la reine d'Espagne. C'est en se rendant de Madrid à Londres qu'elle s'est décidée à s'arrêter à Paris. Peut-être se fera-t-elle entendre sur un de nos théâtres.

⁂ Nous trouvons dans le *Musical World* les détails suivants sur la première visite d'Halévy au théâtre de Sa Majesté. « En arrivant à Londres, Halévy se rendit immédiatement au théâtre, où Balfe et l'orchestre étaient en train de répéter un opéra. Dès que l'auteur de la *Juive* eut été reconnu, tous les artistes de l'orchestre, leur habile chef en tête, lui firent une réception à la vraie manière anglaise. Halévy, extrêmement touché de cet accueil aussi chaud qu'inattendu, y répondit par une allocution à peu près conçue en ces termes : « Messieurs, je viens d'avoir le plaisir de vous entendre jouer; je puis donc
» vous applaudir en conscience. Vous m'avez applaudi sans savoir si je le mé-
» rite ou non. Je suis très-reconnaissant de votre politesse; mais quand
» vous aurez entendu ma musique, si vos sentiments pour moi restent les
» mêmes, vos applaudissements me feront dix fois plus de plaisir encore. »
M. Scribe est parti mardi dernier pour aller rejoindre son collaborateur. Ainsi, les répétitions de la *Tempête* se poursuivent maintenant avec la plus grande activité. C'est, comme on sait, Mme Sontag qui chantera le rôle de Miranda; Lablache, celui de Caliban; Coletti, celui de Prospero. Il paraît probable que les rôles de Ferdinand et d'Ariel seront confiés à Gardoni et à Carlotta Grisi.

⁂ Nous ignorons ce qui a pu donner lieu à la nouvelle répétée par plusieurs journaux, que Mario avait perdu la voix. Une fois déjà, il y a quelques années, on avait voulu qu'il fût mort : aujourd'hui c'est moins grave, mais ce n'est pas plus vrai. Ni le climat de la Russie, ni la musique des *Huguenots*, qu'il a encore chantée l'autre semaine, n'ont détruit l'organe de l'excellent ténor, et ce qui le prouve, c'est que le vendredi, 9 mai, trois jours après avoir admirablement joué le rôle de Raoul, il a pris part au premier concert donné par le théâtre de Covent-Garden, en chantant le duo et la romance de *Don Pasquale* avec un succès tel qu'on lui a redemandé les deux morceaux.

⁂ Le jeune compositeur espagnol dont nous avons annoncé la présence à Paris, M. Antonio Josè Cappa, vient de terminer la mission qui l'y avait amené et qui consistait à former une collection des chefs-d'œuvre de toutes les écoles pour la société typographique musicale de MM. Lopez Vallejo et Cie, à Madrid. Cette société recommandable à tous égards, a pour but la propagation de la musique en Espagne par le moyen des bibliothèques, cours gratuits et autres fondations du même genre.

⁂ Aujourd'hui dimanche, il y aura un exercice dramatique et lyrique au Conservatoire. Le *Jeu de l'amour et du hasard*, de Marivaux, et les deux premiers actes de l'*Otello* de Rossini, seront représentés par les élèves.

⁂ Avant de partir pour la Russie, les deux jeunes virtuoses, Henri et Joseph Wieniawski se sont fait entendre dans un concert donné par Mme Saba-

tier-Gaveaux au bénéfice d'un jeune conscrit, dans la salle Sainte-Cécile. Henri, le violoniste, a joué la fantaisie d'Ernst sur les motifs d'*Otello*; Joseph, le pianiste, le *Bananier*, de Gottschalk, et la *Lucie*, de Liszt. Les deux frères avaient d'abord exécuté ensemble un grand duo de leur composition sur l'air national de la Russie. Ils se sont partagé des bravos auxquels ils avaient l'un et l'autre un droit égal.

*** M. Stroecken, en quittant la Hollande, vient de recevoir de S. M. le roi des Pays-Bas la décoration de l'ordre du Chêne.

*** M. Elie Silas, qui, l'année dernière, a obtenu au Conservatoire le premier prix d'orgue, voyage en ce moment en Angleterre, où il fait remarquer son double talent d'exécutant et de compositeur. Les journaux anglais sont unanimes dans l'appréciation flatteuse qu'ils font du mérite de ses compositions.

*** Vendredi dernier, un auditoire d'élite se pressait dans les ateliers de la fabrique de M. Ducroquet, rue Saint-Maur-Saint-Germain, pour entendre le nouvel orgue destiné à la cathédrale de Clermont. Cet instrument remarquable, construit sous la direction de M. Barker, est un *seize-pieds* très-bien réussi. Il se compose de quarante jeux, de trois claviers de main et d'un clavier de pédales de deux octaves, sans parler des pédales d'expression, d'accouplement et de rappel, dont l'invention primitive appartient à M. Cavaillé. Le jeune organiste des Missions-Étrangères, M. Wackentaler, a fait valoir avec talent les diverses sonorités de ce bel instrument. Plusieurs morceaux compliqués de Hesse, de Bach, habilement exécutés, et deux improvisations distinguées, ont valu à l'artiste des applaudissements mérités.

*** On lit dans le *Courrier des Etats-Unis* du 27 avril dernier : « Le steamer *Europa*, qui nous a quittés hier, emporte les valeurs dont le dépôt a été exigé par Mlle Jenny Lind comme garantie de son traité avec M. Barnum. Elles s'élèvent, comme on sait déjà, à plus de 150,000 dollars (plus de 750,000 fr.) Tel est, en effet, le prix auquel l'entrepreneur-directeur du Museum a décidé le rossignol du Nord à visiter nos rivages. Moyennant cette somme, Jenny Lind s'engage à chanter dans cent cinquante concerts qui devront avoir lieu dans l'espace de dix-huit mois au plus. Outre cette somme déjà exorbitante, M. Barnum paie au pianiste Benedict 165 dollars, et au chanteur Belletti 90 dollars par concert : ce qui porte à un total de 187,000 les sommes garanties par lui aux trois artistes. Jenny Lind doit de plus prélever un cinquième des bénéfices, le jour où les recettes auront atteint un certain chiffre. Enfin, M. Barnum doit, comme nous l'avons dit, défrayer toutes les dépenses de la célèbre cantatrice et des personnes qui l'accompagneront. Il vient déjà d'arrêter à l'Irving-House, pour le 10 septembre, les appartements qu'elle devra occuper. Nous pouvons également annoncer que M. Barnum a terminé ses arrangements relativement à la salle où devra se faire entendre le rossignol du Nord. Il s'est décidé pour une nouvelle salle qui sera construite sur les terrains appartenant à M. John Laffarge, en face de Bond-Street et qui pourra contenir 4,500 personnes assises. Tout ce qui se rattache à l'arrivée de cette grande célébrité a donc des proportions inconnues aux Etats-Unis. Nous espérons qu'il en sera de même du succès. »

*** M. Moncouteau, organiste de Saint-Germain-des-Prés, vient de faire paraître un nouvel ouvrage intitulé : *Explication des accords*, dont le but est de mettre chacun à même d'apprendre et d'enseigner les premières notions de l'harmonie. La modicité du prix (1 fr. 50 c.), et surtout une réduction claire et précise, assurent d'avance le succès de cette publication.

Chronique étrangère.

*** *Londres*, 11 mai. — Au théâtre de Sa Majesté, Mme Sontag a chanté pour la première fois le rôle d'Elvira dans les *Puritains*. Le ténor Beaucardi chantait celui d'Arturo. La famense polonaise *Son Vergine* a été rendue par la cantatrice avec un éclat extraordinaire. Beaucardi a continué de faire preuve de sentiment et de style. — Dreyschock, le célèbre pianiste, s'est fait entendre plusieurs fois aux concerts de mercredi; chaque fois, il a obtenu un succès d'enthousiasme.

*** *Bruxelles*, 16 mai. — La réouverture du théâtre de la Monnaie a eu lieu jeudi dernier. La traduction de *Semiramide* servait de pièce d'inauguration. Mme Wideman débutait par le rôle d'Arsace, Bouché par celui d'Assur. Mlle Borchart, jeune cantatrice, élève du Conservatoire de Paris, qui ne fait pas partie de la troupe, et qu'on a entendue cet hiver dans les concerts, a chanté avec une grande peur, mais non sans talent, le rôle de Sémiramide. Avant-hier, les débuts de Mmes Cabel et Livry, dans les *Mousquetaires de la Reine*, ont été très-heureux.

— Mme Pleyel, MM. de Bériot et Léonard sont de retour de leurs excursions en pays étrangers.

*** *Berlin*, 5 mai. — Hier au soir, il y a eu dans les appartements du roi spectacle d'amateurs. La charmante comédie des *Châteaux en Espagne*, de Colin d'Harleville, a été jouée en français par la princesse Charlotte et son auguste fiancé, par le prince Georges, le prince de Holstein-Glucksbourg, le prince Radziwill et autres personnages de haute distinction. Entre les actes, M. Thomas Kullak, pianiste de la cour, a exécuté une fantaisie de sa composition et des airs du *Prophète*, de Meyerbeer.

*** *Vienne*, 7 avril. — L'intendance des théâtres impériaux a résolu de faire représenter tous les ans sur le théâtre de la cour, dans notre capitale, plusieurs des plus célèbres opéras anciens. Celui qui sera repris le premier, c'est *la Clemenza di Tito*, de Metastase, qui a été successivement mise en musique par cinq éminents compositeurs, savoir : par Antonio Caldara, en 1734, pour le théâtre de Vienne; par Hasse, en 1748, pour celui de Dresde; par Naumann, en 1769, pour celui de Berlin; et enfin, par Mozart, en 1790, pour celui de Prague, à l'occasion du sacre de l'empereur Léopold II. Ces cinq partitions, sur un même poëme, écrites dans des styles très-différents, mais qui toutes renferment des beautés de premier ordre, seront exécutées successivement sur le théâtre de la cour, ce qui fournira l'occasion de faire des comparaisons intéressantes et au plus haut degré instructives sur la marche de l'art musical.

*** *Erfurt*. — La société musicale a donné un concert où on a exécuté une fort belle symphonie de M. Taubert, sous la direction de l'auteur, qui s'est fait entendre sur le piano. La musique du 4e régiment d'artillerie a donné une sérénade à M. Taubert, qui a eu l'honneur de dîner chez le duc de Saxe-Cobourg, à Gotha.

*** *Schwerin*. — A son passage par notre ville, M. J. Gung'l, le Strauss berlinois, a donné deux concerts qui avaient attiré beaucoup de monde; on a surtout écouté avec plaisir ses valses nouvelles (*Souvenirs du Delaware*) et l'ouverture des *Commères de Windsor*, par Nicolaï.

*** *Hambourg*. — C'est définitivement M. Barbieri qui remplace M. Krebs dans les fonctions de maître de chapelle. On attend incessamment Mme Lagrange, qui doit chanter le rôle de Fidès dans le *Prophète*.

*** *Francfort*. — M. Fritz Gernsheim, artiste âgé de 8 ans, annonce un concert dans lequel il fera exécuter une ouverture de sa composition; de plus, il jouera un concerto de Hummel pour piano et des variations de Rode sur le violon. — La dernière représentation des *Huguenots* avait attiré beaucoup de monde; on y a surtout applaudi Mme Anschutz-Capitain (Valentine) et M. Chradienski (Raoul). — Incessamment le *Lac des Fées* d'Auber.

*** *Prague*. — On a trouvé un grand nombre de compositions inédites parmi les papiers de Tomaschek, qui a légué ses livres à la bibliothèque de l'Université.

*** *Anvers*, 3 mai. — La saison d'Anvers vient d'être terminée par le *Prophète*, qui, depuis sa première apparition sur notre théâtre, n'a pas cessé d'être le plus grand de nos succès. Mlle Lacombe et M. Tissère dans les grands rôles de Fidès et de Jean de Leyde, ont été écrasés de bravos.

*** *Ammergau* (Bavière). — Les *Mystères de la Passion* seront représentés ici dans le courant de mai, juin, juillet, août et septembre. Le théâtre est en plein vent, et rappelle par sa construction celui des anciens Grecs. Le *proscenium* est à découvert : de deux côtés, à droite et à gauche, il se prolonge dans les rues de Jérusalem. Au milieu s'élève un théâtre plus petit, qu'on peut fermer par un rideau. Les trois éléments dont se compose le spectacle sont : les chœurs, les tableaux vivants et l'action dramatique. Dans les entr'actes, le chœur prend place sur le *proscenium*, et entonne des cantiques ou hymnes se rapportant à l'action qu'on vient de voir ou qui va s'accomplir sous les yeux des spectateurs.

*** *Milan*. — Dans un concert au théâtre Carcano, on vient d'exécuter le *Désert* de Félicien David. — Le célèbre violoncelliste, Alfred Piatti, a été nommé professeur du Conservatoire.

*** *Constantinople*. — Dimitrien-Svetschinn, célèbre violoniste grec, s'est fait entendre à la cour du sultan dans un concert auquel ont pris part les artistes les plus distingués du Théâtre-Italien.

*** *Nouvelle Orléans*, 8 avril. — Malgré les alarmes répandues par les bandes d'incendiaires qui se sont abattues sur la ville, le *Prophète* fait littéralement fureur et attire la foule à la salle de spectacle. Un seul journal n'a pas consacré à cet ouvrage moins de quatre articles dus à trois plumes différentes.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

— Le Jardin-Mabille a repris ses soirées dansantes les mardi, jeudi, samedi et dimanche de chaque semaine. Des améliorations nombreuses ont été apportées à cet établissement, aujourd'hui sans rival dans son genre à Paris.

— L'administration du Château des Fleurs annonce ses concerts hebdomadaires avec des artistes d'élite et un répertoire des plus variés. — Les lundi, mercredi et vendredi sont consacrés à de brillantes soirées dansantes, sous la direction de l'excellent chef d'orchestre Pilaudo, qui trône les autres jours au Jardin-Mabille.

En vente chez A. GRUS, boulevart Bonne-Nouvelle, 31, et chez l'auteur, rue Saint-Denis, 41.

Explication des accords *ou abrégé des premiers principes d'harmonie*. — Prix net : 1 fr. 25 c.; par P.-F. MONCOUTEAU, organiste de Saint-Germain-des-Prés.

DU MÊME AUTEUR :

Traité d'Harmonie, contenant les règles et les exercices nécessaires pour apprendre à bien accompagner un chant. — Prix marqué : 20 fr.

Manuel de Transposition musicale. — Prix net : 2 fr. 50 c.

Exercices harmoniques et mélodiques, d'après un plan nouveau, qui permet d'acquérir plus promptement l'habitude d'employer les accords avec goût. — Prix marqué : 12 fr.

En vente chez BONOLDI frères (ancienne maison PACINI*)*,
Boulevart des Italiens, 11.

MUSIQUE DE PIANO

PAR W. KRUGER.

Op. 1. **LES SIX JOURS DE LA SEMAINE**,
COURS D'EXERCICES PRÉPARATOIRS
Approuvé par le Conservatoire.... 10 fr. net.

Op. 18. **Les Clochettes**, polka de **Rabitzky**, variée... 6 fr.
Op. 22. **Le Chant du soir**, mélodie étude..... 5 fr.
Op. 23. **Le Chant du matin**, poëme étude..... 6 fr.

PARIS, IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

17e Année. N° 21. 26 Mai 1850.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres. Cramer, Beale et Co, 201 Regent street.
St-Pétersbourg. Bellizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union arustico-musical.
Rome. Merle.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Id.
Leipzig. Michelsen.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements et Belgique. . . . 30
Etranger. 34

Annonces.

50 cent. la ligne. . . . . pour 1 fois.
30 cent. . . . . pour 3 fois.
20 cent. . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Lettres sur l'état actuel de la musique en Italie (suite de la neuvième lettre), par **Adrien de la Fage**. — Conservatoire de musique et de déclamation, exercice des élèves — Soirée musicale donnée par Auguste Morel. — Bibliographie, critique et littérature musicales de P. Scudo, par **Maurice Bourges**. — Banquet des cinq associations. — Fête de Gutenberg. — Correspondance. Bruxelles. — Nouvelles et annonces.

LETTRES SUR L'ÉTAT ACTUEL DE LA MUSIQUE EN ITALIE.

SUITE DE LA NEUVIÈME LETTRE (1).

Genre de musique exécuté dans les églises de Naples. — La harpe à l'église. — Les batteurs de mesure et le *crotaliste* de l'antiquité. — Mercadante, Conti, Fiodo. — Les jeunes compositeurs. — Les monacations. — Caffarelli. — Oratoires. — Processions. — *Azioni sacre in musica*. — Les pétards. — Dévotion napolitaine. — Vers de Ronsard. — L'âge d'or.

Quelque vastes que soient ces tribunes, qui dans de petites églises, par exemple au *Purgatorio*, se développent dans presque tout un côté de la nef, elles ne sont presque jamais destinées à contenir un grand nombre de chanteurs; elles semblent la propriété des instrumentistes, car trop souvent à Naples comme ailleurs l'on mesure le mérite de l'exécution et l'importance de l'œuvre à la quantité des exécutants. Le goût des instruments dans les églises a si bien pris pied à Naples, que l'on ne comprendrait guère une fête sans leur présence, et cela n'est pas sans inconvénient pour les maîtres, qui voient toute la somme allouée, souvent assez mesquine par elle-même, se diviser en parties infiniment petites, et tomber dans la poche des musiciens en n'y produisant qu'un son cuivreux. Un autre embarras est d'avoir les exécutants requis; ainsi, rien de plus rare que de trouver à Naples un hautboïste; les *Zampognari* ou cornemuseurs qui viennent faire les neuvaines à Noël, tirent de leur rustique instrument des sons beaucoup plus beaux et plus justes que ceux qui jouent le hautbois dans les théâtres. Qu'arrive-t-il? On est le plus ordinairement obligé de leur substituer des clarinettes, et comme il se trouve ici d'assez bons clarinettistes, le maître se croit en devoir de leur faire exécuter certains solos qui ne sont pas, il s'en faut, ce qu'il y a au monde de plus religieux. Parfois ce solo est introduit dans une pièce de musique ancienne; et j'ai entendu, il y a peu de temps, une composition des premières années du siècle passé, où les clarinettes remplaçaient les hautbois avec addition de préludes et d'interludes dans le style du jour. C'était à la fois la poudre aux cheveux et la barbe au menton; cela ne saurait aller ensemble.

Un autre instrument inévitablement installé dans toutes les églises de Naples où il se fait de la musique, c'est la harpe; on ne s'en plaindrait pas, car cet instrument, que l'on a de tout temps placé entre les mains du roi David et des prêtres de l'antique Egypte, pourrait être réellement utilisé pour les effets religieux; mais il est certain que dans les idées actuelles, il n'inspire rien de semblable, et je pense que si l'on voulait en tirer un parti réellement avantageux en ce cas, ce ne serait point en solo qu'il devrait être employé. Ainsi, je me rappelle une messe écrite par un de mes amis, M. Stockausen (qui j'espère en écrit toujours), dont l'accompagnement était d'un bout à l'autre confié à des harpes et des violoncelles. Il la fit entendre à Paris, il y a quelque vingt ans, et tout le monde loua la facture et l'effet, tant sous le rapport musical qu'au point de vue religieux.

Une autre chose fort ridicule dans toutes les églises de Naples, et, il faut bien l'avouer, de toute l'Italie, c'est la manière de battre la mesure. Je suis forcé de dire qu'ici le côté ridicule de la chose se montre dans une singulière proportion; le nez de *Polecenella* est moins exagéré. D'abord, en y faisant réflexion, nous figurons-nous bien nous-mêmes combien nous sommes ridicules quand nous battons la mesure, et l'effet que nous produisons sur ceux qui ne savent pas de quoi il s'agit, et qui nous voyent pour la première fois aller de haut et de bas, de droite et de gauche, nous agiter comme des pantins, tourner la tête par ci par là, le plus ordinairement en faisant mille grimaces et contorsions de la bouche, des yeux et du front? Encore tout cela ne serait rien, car en somme, personne n'est tenu de nous regarder, et si le résultat musical en est meilleur, il n'y aurait pas lieu de se plaindre. Mais lorsque nous faisons un bruit correspondant à notre agitation, lorsque chacun de tous nos mouvements se traduit par des coups retentissants frappés à la fois des mains et des pieds, nous risquons précisément de détruire l'effet que nous voulons produire; on finit par entendre le fracas du batteur de mesure au-dessus de toutes les voix, de tous les instruments, et plus ceux-ci semblent lutter de force avec lui, plus il multiplie et quelquefois accélère des *frappés* sur chaque temps, sur chaque fraction de temps. Tout endroit semble bon au batteur de mesure dès qu'il s'agit de frapper sa main, son pupitre, son cahier de musique; il donne, avec le papier aplati et serré qui lui sert de bâton de mesure, un soufflet à son voisin de droite; il finit par être étourdi lui-même du train qu'il fait; mais, continuant toujours comme une machine montée qui doit aller tant que le ressort n'est pas détendu, l'instant vient où le papier-bâton lui échappe de la main et va tomber au milieu du chœur des officiants, et renverse la mitre de l'évêque qui dit la messe. Tout cela n'est-il pas ridicule?

Je sais fort bien que dans la plupart des tribunes d'Italie il y a un motif à donner: c'est la situation même des instrumentistes, qui, assis sur un gradin plus basque la partie antérieure de la tribune, ne sauraient avoir l'œil sur le maître; mais en vérité, tant de tapage est-il donc nécessaire pour maintenir le mouvement musical dans un pays où l'on sent la mesure beaucoup mieux qu'en France et où les compositions musicales n'offrent presque jamais de ces rhythmes susceptibles d'embarrasser l'exécutant? Les maîtres qui battent la me-

(1) Voir les numéros 26, 27, 44, 46, 47, 51 et 52 de l'année 1849, et les numéros 4 et 19 ed l'année 1850.

sure de la sorte, et il faut noter que le rouleau aplati dont ils se servent fait infiniment plus de bruit qu'un bâton de bois, ne trouveraient d'autres justifications que le *crotaliste* de la musique ancienne, qui ayant au pied droit une sorte de sandale formée de deux semelles réunies au talon par une charnière, s'en servait pour marquer le temps, mais ne devait en aucun cas égaler les bruyants éclats du maître de chapelle napolitain, qui du reste ne se prive pas non plus de frapper du pied. D'ailleurs, les formes de la musique grecque étaient toutes différentes des nôtres et leurs chœurs de musique tout autrement conçus.

Si du moins tant d'efforts produisaient une parfaite exécution, et s'ils ne s'appliquaient qu'à des compositions toujours dignes d'intérêt! Par malheur il n'en est pas ainsi; le plus souvent la musique d'église s'exécute sans répétition; on n'a de sopranes ni pour les solos, ni pour les chœurs; dans les exécutions d'apparat, on appelle des chanteurs de théâtre qui laissent trop apercevoir qu'ils ne sont plus chez eux; le reste se compose de voix mauvaises ou usées. J'assistais dernièrement à une messe d'anniversaire où il y avait une vingtaine de chanteurs; le plus jeune était quinquagénaire.

Quant à la musique exécutée, elle est, comme je te l'ai dit, ancienne ou plus exactement du siècle dernier, ou bien moderne. A l'égard de la première, il est inutile de se dissimuler que les traditions sont aujourd'hui perdues; et puis, qu'est-ce que les compositions de ce genre privées des voix de dessus sur lesquelles elles reposaient en partie? Ce sont de belles statues mutilées, d'admirables tableaux dont les couleurs sont effacées et dont même une partie des contours a disparu. A l'égard de la musique moderne, les compositeurs qui jouissent de quelque réputation, soit par les places qu'ils occupent, soit par les morceaux qu'ils écrivent, sont, outre MM. Parisi et Sarmiento, dont je t'ai parlé plus haut, MM. Mercadante, Conti et Fiodio. Mercadante est aujourd'hui le chef de l'école napolitaine, et j'aurai à revenir sur son compte d'autant plus volontiers, qu'il va prochainement faire représenter un nouvel opéra sur le théâtre de San-Carlo. M. Charles Conti est le compositeur d'église que l'on exalte le plus : j'ai entendu sa musique en plusieurs occasions, et généralement elle m'a semblé bien écrite; j'ai cependant ouï d'une autre part des critiques qui la jugeaient fort sévèrement. Les uns la trouvaient dépourvue de science, parce qu'en effet les formes scolastiques n'y sont pas fréquentes; d'autres la trouvaient peu adaptée à son sujet: j'ai déjà passé condamnation à cet égard. M. Vincent Fiodo, déjà d'un âge avancé, est un compositeur de la vieille école qui croit encore que, surtout à l'église, ce n'est pas dans l'orchestre qu'il faut jeter tout l'effet musical; il a composé beaucoup de musique d'après ces principes, et elle n'en est pas plus mauvaise pour cela; seulement elle a l'inconvénient de n'être pas à la mode. Je serais presque tenté de dire que c'est tant pis pour la mode.

Parmi les jeunes compositeurs, quelques-uns cultivent la musique sacrée, en d'autres termes la musique de théâtre destinée à l'église. J'en citerai un seul, M. Olmes, auteur d'une messe exécutée il y a peu de temps, et qui a produit à Naples une sensation qu'excitent rarement les ouvrages de ce genre. Dans les messes de jeunes compositeurs que j'ai pu entendre ou lire, j'ai trouvé ce que l'on y rencontre presque toujours et ce que nous y avons autrefois mis nous-même : des longueurs, de l'inexpérience, des éclairs d'imagination, mais je n'y ai pas remarqué ce qu'avaient les élèves de l'ancienne école italienne, savoir, une mélodie toujours pure, des cantilènes de bon goût, de l'ordre dans les idées. Au lieu de cela, ce qui frappera le plus dans une messe d'aujourd'hui, ce sera quelque solo confié au basson, à la clarinette, au trombone, et rendu par un exécutant habile qui en aura vaincu les difficultés. Voilà souvent ce qui décidera, aux oreilles d'un certain public, du mérite d'une composition d'église; et en vérité je me garde bien de blâmer le pauvre élève, si cette marche, quelque fausse et absurde qu'elle soit, peut lui valoir un heureux début dans son art et par suite la chance, aujourd'hui si prisée des artistes, de ne pas mourir de faim. Pour être excusable de se laisser mourir de faim, il faudrait être homme de génie, et l'on court souvent le risque d'être seul à se croire tel.

S'il existe quelque génie destiné à renouveler à Naples la musique d'église, les occasions de se produire ne lui manqueront pas encore, en raison du nombre toujours grand, quoique diminuant chaque jour, des cérémonies religieuses dont la musique fait partie. Celles qui sont le plus susceptibles de mettre un compositeur en évidence sont les *monacations*, c'est-à-dire le jour où une jeune fille entre au couvent et celui où elle prononce ses vœux. Nous ne nous faisons une idée de tout cela que d'après *la Religieuse* de Diderot ou la *Mélanie* de La Harpe, et nous supposons toujours que la jeune personne qui va s'ensevelir dans un cloître le fait contre sa volonté, regrette le monde, a dû rompre quelque intrigue amoureuse, etc.

La vérité est qu'aujourd'hui le plus ordinairement il n'est question de rien de tout cela. La jeune personne qui entre en religion se décide soit par conviction, soit parce que, élevée dans un couvent, elle ne connaît pas et ne conçoit pas d'autre vie; soit parce que son confesseur lui a persuadé de prendre ce parti; soit parce qu'elle ne se trouve pas heureuse chez ses parents, et c'est peut-être en ce sens seulement que l'on peut dire que, même à Naples, les filles de famille sont forcées à se faire religieuses. Il est extrêmement rare que des parents forcent positivement la volonté de leurs filles; mais il peut arriver qu'ils s'arrangent de telle sorte que celles-ci ne trouvent rien de mieux à faire. Quoi qu'il en soit, à toutes les prises d'habit que j'ai vues, la victime semblait partager l'allégresse générale; car une cérémonie de ce genre est, je puis l'assurer, chose tout-à-fait gaie, du moins en apparence. C'est un véritable mariage, qui, à la vérité, sera stérile, mais qui se fait à l'église avec d'autant plus de pompe qu'il ne se fait pas ailleurs.

A l'arrivée de la nouvelle sœur, une musique militaire exécute des fanfares, ainsi que pendant qu'on la promène autour du couvent, comme pour lui en faire prendre possession. On chante une messe en musique avec quelque motet de circonstance; on va voir la nouvelle religieuse à l'entrée du couvent lorsqu'elle a pris le voile; on mange des sucreries; on avale des boissons rafraîchissantes, tout en observant la novice et plus encore ses amies, auxquelles on se promet de ne pas laisser prendre une semblable direction. Là se trouve réunie, lorsque la novice appartient à une riche famille, toute la plus haute société de Naples, les femmes avec leurs plus beaux diamants, les militaires et les gens du palais avec leurs plus brillants uniformes. Tout ce monde-là jase, rit, papillonne, critique ou loue la musique qui vient d'être exécutée et pour laquelle une dépense inusitée a été faite, si la famille en a eu le moyen. Les premiers sujets de San-Carlo sont presque de nécessité en pareille circonstance. Il est bien entendu que c'est toujoure la famille et non le couvent qui fait cette dépense, parfois fort considérable. On comprend qu'elle n'a lieu qu'à de certains monastères, ceux de San-Gregorio ou de Santa-Chiara, où l'on ne reçoit que les filles de la haute noblesse. Il fallait, notamment au premier, faire preuve de si hauts quartiers, qu'une ex-reine d'Autriche, en le visitant, dit qu'elle doutait de pouvoir jamais y être reçue. Ceux qui croient que le christianisme a porté l'égalité dans le monde se chargeront d'interpréter ces prétentions.

Telle est l'importance que met une nouvelle religieuse à ce que la cérémonie de sa réception, et par conséquent de sa séquestration, se fasse avec une grande pompe, que quelquefois elle fait de cette pompe même la condition de son consentement. On cite à ce sujet un fait célèbre et singulier arrivé vers la fin du siècle dernier. Caffarelli, ou comme on l'appelait ici *il Caffariello*, célèbre castrat dont la mémoire s'est conservée, non-seulement en raison de son grand talent comme chanteur, mais aussi par plusieurs circonstances qui jettent plutôt du ridicule sur sa personne, était, depuis quelque temps, retiré du théâtre; fort riche, et sentant sa voix l'abandonner, il avait déclaré ne vouloir plus chanter. Il avait tenu parole en résistant à

toutes les invitations qui lui avaient été faites en ce sens, et on ne l'avait pas entendu depuis plusieurs années. Une jeune cadette, appartenant à l'une des premières familles de la ville, et à qui l'on voulait absolument faire prendre le voile, déclara qu'elle ne prononcerait des vœux que si Caffarelli venait chanter à sa prise d'habit. Toutes les représentations qu'on put lui faire furent inutiles; elle tint bon. Enfin, le père se rendit à la campagne du célèbre chanteur; car il ne se trouvait pas alors à la ville, dans cette maison bâtie à ses frais et décorée de cette inscription qui subsiste encore aujourd'hui : AMPHION THEBAS, EGO DOMUM (1). Les prières, les instances, les offres furent d'abord inutiles. Enfin, ces dernières ayant été tellement magnifiques, qu'un chanteur aimant l'argent ne pouvait les refuser, il vint, chanta deux ou trois airs, charma tout l'auditoire et s'en retourna comblé d'autant de félicitations que la nouvelle religieuse qui avait procuré à ses parents et amis un plaisir unique, et s'était mise, par cette heureuse idée, au-dessus de toutes ses compagnes par l'importance qu'avait acquise son entrée dans le couvent. Je laisse à qui voudra le soin de commenter le fait, tant au point de vue musical, qu'au point de vue religieux. Il y aurait à disserter longuement sur l'un et l'autre chapitre.

Les oratorios, qui prirent leur origine à Rome et passèrent promptement à Naples, y étaient autrefois très-fréquents; c'étaient surtout les ordres religieux qui se distinguaient à cet égard, et à leur tête les Philippins, qui se rappelaient toujours que l'idée première de ce genre de composition musicale était due à leur respectable et poétique fondateur. La représentation de ces morceaux, parmi lesquels se trouvent tant de chefs-d'œuvre aujourd'hui tombés dans un véritable oubli, se faisait avec une pompe inconcevable dont les dépenses que l'on fait encore aujourd'hui pour l'appareil des églises aux jours de fête, d'exposition du Saint-Sacrement et de funérailles, nous conservent une certaine idée. Il est certain que les sommes dépensées de cette manière, et qui, du reste, donnent à vivre à plusieurs professions, dépassaient de bien loin celles que l'on consacrait à des œuvres charitables. Les oratorios sont aujourd'hui à peu près abandonnés; il est vrai de dire que le carnaval, en concurrence duquel ces compositions avaient été imaginées, l'est aussi plus ou moins, et bien certainement, même à Rome, n'est plus que l'ombre de ce qu'il était. Il y a donc une compensation, mais elle est toute désavantageuse, puisqu'elle prive l'art de deux occasions différentes de se produire et de donner au public des plaisirs que chacun pouvait choisir à son goût et qu'il était permis de réunir.

Il reste encore quelque chose de ces processions jadis si célèbres, où l'on promenait par la ville des reliques et des bustes d'argent représentant des saints de l'endroit. Tout le cortége est encore accompagné de musique militaire; mais elles n'excitent plus comme autrefois l'enthousiasme populaire. On n'y voit, d'ailleurs, plus ces immenses machines que l'on traînait à grand'peine par la ville, et qui, arrivées dans un endroit convenu, exhibaient au public une sorte de petit théâtre sur lequel se représentait une de ces compositions dramatico-musicales appelées *Azioni sacre in musica*, petits opéras en plein air, dont il se composait chaque année plusiers douzaines, et qui offraient aux jeunes compositeurs une foule d'occasions d'exercer leurs talents naissants, et quelquefois aux vieux une bonne occasion de racheter leurs péchés passés tout en recevant quelques ducats.

Tout cela n'existe plus à Naples. La promenade des machines est conservée en Sicile, à Palerme, à Messine et peut-être ailleurs; mais les représentations musicales n'y ont plus lieu. S'il fallait supprimer quelque chose, était ce bien cela qui devait disparaître? Le nombre des musiciens ne diminue pas, et les occasions de musique deviennent chaque jour plus rares.

Il y aurait bien eu dans les fêtes napolitaines une partie dont j'aurais vraiment sans peine voté la suppression, et qui a été plus religieusement conservée que tout autre; je veux parler de ces *spari* ou pétards qui ébranlent les vitres de tout un quartier, usage si peu musical et si peu adapté à la circonstance, que Nicola Amenta, dans un de ses chapitres, n'hésitait pas à le regarder comme une invention du diable.

Che, credo, l'inventassero i demoni.

Je conçois fort bien en l'honneur de la Vierge et des saints les feux d'artifices et les orchestres en plein vent. Je comprendrais de même la danse et tout ce qui s'en suit; mais il faut véritablement avoir le goût que le peuple napolitain manifeste en toute occasion de faire du tapage, pour se plaire à un pareil vacarme, auquel je trouve l'unique avantage de réveiller de bonne heure les paresseux qui sont au lit, car le premier *sparo* se fait souvent entendre à quatre heures du matin, et il s'en fait ensuite deux autres, à midi et le soir. Or, il faut observer que ces pétards sont de telle taille, qu'ils ont souvent causé de graves accidents.

Tutto che torn' a casa ad ora ad ora
Chi concio per le feste veramente,
Chi cieco, o monco, e spesso morto ancora.

Ce n'est pas seulement dans les environs des églises que l'on fait partir ces bruyants pétards : ces jours passés, une procession de confrérie qui passait sous mes fenêtres s'arrête chez un de mes voisins, membre de la société, et cette honorable faveur fut saluée par plus de cent pétards de la plus forte dimension, que l'on avait disposés en file sur la route de la procession; par bonheur aucun des confrères ne fumait, car la cendre d'un cigarre eût pu mettre en passant le feu à un pétard et faire sauter en l'air la statue du saint que quatre confrères portaient sur leurs épaules. Quand la procession eut défilé, on nous avertit de nous retirer des fenêtres, et la détonation commença.

On serait encore heureux si les pétards étaient les seuls à *détonner*, et l'on songerait moins à se plaindre d'eux, si, dans les fêtes religieuses, ils se montraient entourés de tous les accessoires qui les accompagnaient jadis. La religion des Napolitains était fort expansive comme l'est toujours la croyance naïve qui ne raisonne pas, mais accepte tout en l'arrangeant à sa manière. Convenons du moins que les Napolitains l'avaient arrangée d'une façon tout à fait réjouissante : la religion leur offrait des plaisirs, et c'était aux arts de la musique et de la décoration qu'elle les empruntait avant tout; elle laissait le reste aller son train; le peuple se chargeait de terminer la fête, et c'est surtout dans les Deux-Siciles que notre vieux poëte Ronsard aurait pu voir ses souhaits réalisés. Ses vers à ce sujet sont aujourd'hui curieux à citer :

Ah! les chrétiens devraient les gentils imiter
A couvrir de beaux lis et de roses leurs têtes,
Et chômer tous les ans à certains jours de fêtes
La mémoire et les faits de nos saints immortels,
Et chanter tout le jour autour de leurs autels;
Vendre au peuple dévot pains d'épices et fouaces,
Défoncer les tonneaux, fêter les dédicaces,
Les hautbois enroués sonner branles nouveaux,
Les villageois mi-bus danser sous les ormeaux;
Tout ainsi que David sautait autour de l'arche,
Sauter devant un saint; et d'un pied qui démarche
Sous le son du cornet, se tenant par les mains,
Solenniser la fête en l'honneur de nos saints,
L'âge d'or reviendrait.

Hélas non! l'âge d'or n'est pas revenu, quoique tout se soit passé longtemps comme Ronsard le désirait. Il naît à la vérité maintenant, mais c'est en Californie; et, tout pauvres que nous sommes, ce n'est pas là que ni toi ni moi irons en jouir; tu sais en effet être content en ne désirant rien, et moi vivre en n'espérant pas grand'chose.

Adieu, sage et excellent ami.

ADRIEN DE LA FAGE.

P. S. — Au théâtre rien, si ce n'est un arrêté du préfet de police par lequel ce fonctionnaire *ordonne* (c'est ainsi qu'il s'exprime), 1° que l'on n'entre plus au parterre avec des cannes; 2° que l'on n'appelle les chanteurs qu'une seule fois; 3° que l'on ne siffle ja-

(1) Un plaisant écrivit au-dessous : ILLE CUM, TU SINE.

mais; 4° que l'on n'applaudisse que modérément (le roi et les princes exceptés).

L'opéra de Mercadante, qui devait aller en scène hier, est indéfiniment retardé. Le théâtre ne peut payer. Au lieu de cela, l'on a donné un ballet dont le mieux est de ne rien dire.

CONSERVATOIRE DE MUSIQUE ET DE DÉCLAMATION.

Exercice des élèves.

La séance se composait de comédie et d'opéra : Marivaux et Rossini en faisaient les honneurs, l'un avec les trois actes complets de son *Jeu de l'amour et du hasard*; l'autre avec les deux premiers actes de son *Otello*. Quoique la comédie ne soit pas de notre ressort, nous cédons au plaisir de dire quelques mots de celle qu'on a jouée dimanche dernier, et dans laquelle apparaissait une seconde fille de la charmante actrice, dont le nom jouira bientôt d'une triple célébrité théâtrale. Vous voyez qu'il s'agit de Mlle Brohan et de la seconde édition qu'elle nous donne d'elle-même. Cette seconde édition s'appelle Madeleine : elle a quatorze ou quinze ans à peine, elle est jolie à dire d'experts, jolie sans contradiction, et, comme la Suzanne de *Figaro*, riante, verdissante, pleine de gaîté, d'esprit. C'est elle qui jouait ce rôle de Silvia, si difficile avant Mlle Mars et bien plus encore après; c'est elle qui, pour ses premiers pas, s'aventurait dans ce labyrinthe si tortueux, si étroit, si hérissé de petites épines, si parsemé de petits piéges qu'on appelle le dialogue de Marivaux. Madeleine Brohan s'en est tirée avec adresse, avec intelligence, avec succès. Un rôle plus franc lui sera non-seulement plus aisé, mais conviendra mieux à sa physionomie franche et ouverte, s'il en fut. Nous la verrons dans les concours de cette année, et puis elle abordera le théâtre : elle ira rejoindre sa sœur, Augustine Brohan, qui pourra d'autant mieux la recevoir et lui faire place auprès d'elle, que toutes les deux se distinguent par des qualités différentes, et qu'il n'y a entre elles que la parenté du talent.

La comédie de Marivaux a encore été bien interprétée par Mlle Bilhaut dans le rôle de Lisette, et M. Lesage dans le rôle de Pasquin. C'est dommage que M. Lesage donne avec excès dans la charge et ne trouve pas que Marivaux ait assez d'esprit, puisqu'il lui en prête du sien. MM. Montaland, Demougeot et Metrême, dans les rôles d'Orgon, de Mario et de Dorante, ont été fort convenables.

Les deux actes d'*Otello* mettaient en ligne presque tout le personnel chantant du Conservatoire, ceux-ci dans les premiers emplois, ceux-là dans les chœurs. Cinq pensionnaires : MM. Chapuis, Merly, Sujol, Ribes et Briatte, chantaient les rôles d'Otello, de Brabancio, de Rodrigue, d'Yago et du Doge; Mlles Lemaire et Montigny chantaient les rôles de Desdémone et d'Emilie. Mlle Lemaire, qui aux derniers concours a mérité un premier prix de chant et un premier prix d'opéra-comique, paraît vouloir remporter le seul qui lui manque, celui de grand opéra, et pourquoi n'en viendrait-elle pas à bout? Pour ceux qui ont suivi les études de Mlle Lemaire, il n'est pas d'élève qui se soit signalée par un travail plus assidu, plus opiniâtre, par une volonté plus ferme, et par des progrès plus constants. Par le chemin qu'elle a fait, on peut juger de celui qu'elle peut faire encore. Elle avait commencé par n'avoir, comme cantatrice, que du sentiment, de l'énergie : aujourd'hui elle possède l'art, le mécanisme au point d'en abuser quelquefois. Il est telle vocalise que nous approuvons comme exercice, mais que nous lui conseillerons de ne pas risquer partout ailleurs qu'au Conservatoire, dans un rôle comme celui de Desdémone.

Chapuis, qui chantait le rôle d'Otello, est doué d'une voix de ténor belle et puissante : il n'a qu'à ouvrir la bouche pour charmer l'oreille, excepté pourtant lorsqu'il reste sur la note sensible et oublie de passer à la tonique, ainsi qu'il l'a fait dans la dernière phrase de sa cavatine. Mais comme chanteur et surtout comme acteur, nous ne saurions trop l'engager à suivre l'exemple de Mlle Lemaire, à travailler, à étudier. Même avec une voix plus belle que la sienne, il ne serait pas permis de se servir de ses jambes et de ses bras, comme il s'en sert. Dans le rôle d'Otello, la sauvagerie du personnage est une quasi-excuse pour sa gaucherie, de même que la couleur noire dissimule l'absence du jeu muet et de l'expression du visage. Dans tout autre rôle, ces défauts seraient intolérables.

Ribes s'est montré complet dans le rôle d'Yago; c'est un élève qui n'a plus qu'à monter au théâtre et qui s'y distinguera certainement. Sujol l'a suivi de près; il a chanté en artiste. Merly a bien rendu le rôle du père. Briatte a besoin d'affermir son intonation : dès le début, il a failli entraîner Otello dans une fausse route.

L'exécution des chœurs a été magnifique. Toutes ces voix jeunes et fraîches, qui ne s'épargnent pas, produisent un ensemble tel qu'on en chercherait vainement ailleurs. Et cette admirable musique, que tous ces élèves rendaient avec tant de chaleur, comme elle est jeune aussi! comme elle est bien empreinte de ce luxe oriental d'une imagination de vingt-quatre ans! Comment oublier que Rossini n'avait pas davantage lorsqu'il la composa? Et cette cavatine, que chante la Desdémone française, il l'écrivit à vingt et un ans pour l'*Italiana in Algieri*, quelques mois après avoir donné *Tancredi!* Quels débuts éclatants! Quelles premières campagnes radieuses! Tout cela pour se condamner soi-même à une Sainte-Hélène d'inaction et de silence, sans avoir eu pourtant de Waterloo!

Quel que soit l'avantage d'employer à l'éducation des élèves les chefs-d'œuvre de l'école Italienne, de celle qui a appris au monde moderne à chanter, l'école Française, qui a ses droits, aura bientôt son tour. Pour le prochain exercice, on annonce le *Joseph* de Méhul. Il a été aussi question de l'*Amant jaloux* de Grétry, avec une instrumentation retouchée par M. Batton.

P. S.

SOIRÉE MUSICALE DONNÉE PAR AUGUSTE MOREL.

Un homme de savoir, d'études sérieuses et approfondies, d'une érudition modeste, qui hait le fracas et le faste, Auguste Morel a donné mardi dernier, dans la jolie salle de Sax, une soirée musicale, à laquelle il n'avait invité que ses intimes et ses confrères. L'imprudent, qui s'est imaginé que vingt amis devaient avoir plus d'indulgence qu'un vaste auditoire d'indifférents!

Auguste Morel a fait entendre quelques morceaux de chant, entre autres, une délicieuse mélodie, interprétée par Roger, avec cette intelligence rare, ce goût exquis, cette voix charmante qui distinguent l'éminent artiste.

Un quatuor pour instruments à cordes, deux violons, alto et basse, formait la pièce de résistance de ce court et charmant concert. Cette œuvre est écrite de main de maître; le style en est ferme, la forme sérieuse et séduisante à la fois, la contexture des dessins mélodiques pleine de finesse et de goût, l'harmonie brillante et pure, sobre de modulations; mais ces modulations, quand il s'en présente, sont d'un effet merveilleux. Tout, en un mot, témoigne du sentiment profond, des études sévères et du talent déjà mûr de l'artiste compositeur.

Est-ce à dire que tout, dans ce quatuor, nous ait fait le même plaisir, nous ait satisfait à un égal degré? L'andante est un chef-d'œuvre de sentiment et de délicatesse; le scherzo d'un rhythme original et hardi, d'une harmonie riche et brillante; nous le mettons à la hauteur de l'andante; mais le premier morceau, mais le finale sont moins saillants, moins fondus d'un seul jet, moins limpides, un peu plus travaillés, un peu moins réussis peut-être.

Somme toute, cette exhibition intime fait le plus grand honneur à Auguste Morel. Elle nous a prouvé qu'estimé déjà comme l'un des meilleurs, des plus consciencieux critiques en fait d'art musical; que, considéré comme l'un des auteurs les plus habiles de mélodies d'une facture heureuse, d'une invention charmante, il avait

voulu mériter, et mérite, en effet, le renom plus sérieux de compositeur de musique de chambre. Veut-il encore quelque chose de plus? Et oui, sans doute, arriver au théâtre, à l'Opéra-Comique, à la porte duquel il frappe, son quatuor et ses mélodies à la main. Il est appelé, qu'il soit élu; nul n'en est plus digne.

Nous avons oublié de mentionner qu'Auguste Morel avait confié l'exécution de son quatuor à quatre instrumentistes qu'on nomme Alard, Armingaud, Casimir Ney et Franchomme. Vous devinez ce qui s'en est suivi pour l'œuvre et l'auditoire. E. D.

BIBLIOGRAPHIE.

Critique et littérature musicales,

PAR P. SCUDO.

Nous sommes un peu en retard, il le faut avouer, avec le livre de M. Scudo, publié déjà depuis deux mois. Pour une de ces œuvres chétives, sans consistance, que chaque jour la presse voit apparaître et tomber tout aussitôt au seuil de la vie, ce serait venir certainement trop tard et courir le risque d'annoncer la naissance bien après la mort. Mais avec un livre qui a plus que des chances de solidité et de durée, on peut prendre ses aises en toute confiance, assuré d'arriver toujours à temps. Or, le volume de M. Scudo est justement dans ces excellentes conditions. L'opinion s'est prononcée en sa faveur; et quoique un ouvrage de ce genre, spécial avant tout, ne puisse avoir la même rapidité de retentissement, le même éclat de vogue qu'une production purement littéraire et d'imagination, il y a dans l'accueil fait à cette publication remarquable tous les éléments d'un succès positif, digne de son importance.

C'est qu'en effet ce livre mérite d'être tiré de la foule. Voici bien longtemps qu'en matière de littérature musicale il n'avait été imprimé parmi nous quelque chose de plus attachant et de mieux fait en général pour exciter la curiosité et l'intérêt. Tout en prenant la critique par son côté le plus sérieux, qui tient à l'esthétique et à la philosophie, l'auteur a eu l'art de donner un véritable attrait à la lecture de son travail. Ce qu'il repousse par-dessus tout, c'est cette critique légère, frivole, superficielle, sans conviction, qui papillonne brillamment autour d'une œuvre, ne laissant d'autre trace que le vain bruissement de son vol étourdi. Pour M. Scudo, et en cela il aura l'approbation de tout esprit droit et bien pensant, la critique est chose grave et sérieuse; c'est une haute mission de conscience qui doit faire plier toute autre considération devant l'inflexibilité de ses principes. C'est un apostolat austère, qui puise dans le passé de l'art de solennels enseignements pour le diriger dans les voies de l'avenir. Certes la tâche ainsi comprise est rude et laborieuse; il y faut surtout un rare détachement des influences, des passions, des haines comme des sympathies. C'est l'idéal de l'impartialité. Une volonté ferme, une confiance inébranlable dans ses doctrines, une hardiesse que rien n'intimide, un assez puissant empire sur soi-même pour triompher des préventions de tout genre, voilà donc le catéchisme du critique fort, qui prend pour devise l'antique parole : *Amicus Plato, magis amica veritas.*

Ce rôle si difficile, M. Scudo l'a pleinement accepté; il le dit du moins dans la préface : « En appréciant les œuvres du passé comme » celles du présent, je n'ai été guidé que par l'amour de la vérité. J'ai » défendu le *beau* et repoussé le *laid* avec l'ardeur d'un esprit qui » croit à la providence et à la raison humaine, et qui recherche dans » l'art ce qu'il voudrait trouver dans la vie, la conciliation de l'ordre » et de la liberté, le grand problème des temps modernes. »

Comment l'estime ne serait-elle pas tout d'abord acquise à l'écrivain qui dès la première ligne fait une si sage profession de foi, surtout s'il la soutient dans l'application et ne dévie point de ses principes? Sous ce rapport, l'ouvrage de M. Scudo appelle particulièrement l'attention. Quoiqu'il se compose de plusieurs morceaux détachés, aussi différents les uns des autres par le sujet que par la forme, on saisit aisément dans tous un seul et même esprit, un ensemble de doctrines fixes et invariables. Cette tenacité de logique, cette rigueur de déductions est une des qualités les plus saillantes du livre. Elle établit comme un lien de parenté entre les fragments, qui n'auraient nulle connexité sans cette inspiration dominante et continue.

De ces fragments, quelques-uns avaient déjà paru dans divers recueils périodiques; d'autres voient le jour pour la première fois; mais nous penchons à croire que ce ne sont pas les plus importants, et que sans les exigences probables de l'édition, l'auteur eût volontiers sacrifié trois chapitres, tels que l'*Opéra-Comique*, qui n'apprend rien de nouveau; *Domenico Cimarosa*, trop rempli de choses bien connues, et *Beethoven*, où ne se trouve guère qu'une reproduction de ce qu'a écrit M. Fétis dans sa *Biographie des musiciens.*

Au nombre des meilleurs morceaux, qui font honneur à la fois au savoir de l'historien, aux vues ingénieuses du penseur, à la plume élégante et vive de l'écrivain, nous citerons les études intitulées : *L'Art du chant en Italie*; *Donizetti et l'école italienne depuis Rossini*; *Esquisse d'une histoire de la romance*, très-heureuse amplification d'un travail analogue inséré jadis dans la *Revue musicale* par M. Fétis; *de la Musique religieuse*; *de la Symphonie en France*; *Mozart et son Don Juan*, qui n'est pas sans quelque affinité sensible avec le curieux livre de M. Oulibicheff. *Angelica Catalani*, *Hérold*, *Henriette Sontag*, l'*Histoire d'une cantatrice de l'Opéra*, sont encore des pages pleines d'intérêt et de charme. L'auteur y dépouille la gravité du critique et du philosophe pour aborder la biographie et l'anecdote avec autant de grâce que de spirituelle finesse.

Ces nuances délicates viennent bien à point reposer des teintes sévères répandues en certaines parties du volume, et surtout de la touche incisive, mordante, âprement caustique, dont la plume un peu bilieuse de l'écrivain n'a pas su se garder à propos de quelques artistes contemporains. Sur ce point, que M. Scudo nous permette une observation. Si par cette attitude agressive et cette persistance de raillerie, il espère entraîner le lecteur exercé, intelligent et qui sait son monde, il s'est abusé. Ce ton soutenu de vivacité moqueuse et d'amère ironie met toujours en défiance; il peut ajouter quelquefois à la vigueur des arguments, mais plus souvent aussi il sert à en masquer le côté faible. Si au contraire M. Scudo n'a visé qu'à gagner le gros des lecteurs que séduit infailliblement la pointe aiguisée de la raillerie, il a calculé juste : on lira son livre. On en lira, non pas les meilleurs chapitres, mais ceux où domine la personnalité irritante. Cela est à regretter. Il y avait bien assez de mérite dans le reste de l'ouvrage pour qu'il pût se passer d'un pareil élément de succès.

MAURICE BOURGES.

Les cinq Associations, depuis deux ans constituées en *Union des lettres et des arts*, se sont rassemblées mardi dernier dans les salons de Deficux, pour offrir à M. le baron Taylor un banquet destiné à se renouveler tous les ans. Quatre de ces Associations on été fondées par lui : celle des artistes dramatiques; celle des artistes musiciens; celle des artistes peintres, architectes, sculpteurs, graveurs, dessinateurs, et celle des inventeurs et artistes industriels. La Société des hommes de lettres l'a nommé membre de son comité, pour pouvoir profiter de ses conseils et se placer sous la direction de son expérience.

Les comités de ces diverses Sociétés avaient organisé le banquet. Les convives étaient au nombre de cent quarante, et là se trouvaient représentées à peu près toutes les variétés du talent, toutes les spécialités de l'intelligence. Il est impossible d'imaginer une fête plus cordiale et plus franche. Les sentiments que chacun portait dans son cœur se sont traduits en paroles. Le premier toast a été porté par M. Samson pour l'Association des artistes dramatiques. L'éminent artiste a raconté en peu de mots comment M. le baron Taylor avait jeté la première pierre du monument, en sacrifiant un billet de 1,000 fr., avec l'abnégation la plus honorable. M. le baron Taylor a répondu avec une vive émotion à cette allocution, qui rappelait un

des plus beaux traits de sa vie. Ensuite M. Achille Comte a porté un toast au nom des hommes de lettres; M. Edouard Monnais, au nom des artistes musiciens; M. Dauzats, au nom des artistes peintres, architectes, etc., et M. Tessier, au nom des inventeurs et artistes industriels.

Un membre de la même association, presque homonyme du précédent, M. Tissier, a lu des vers composés pour la circonstance, et ce morceau vraiment remarquable a été couvert d'applaudissements. L'impression en a été unanimement votée. L'alliance des cinq associations vient donc de recevoir une sanction qui ne manquera pas de porter ses fruits. Elle s'enrichira du concours de l'association des auteurs et compositeurs dramatiques, dont le Comité sera invité l'année prochaine à se joindre aux cinq autres. Ainsi se complètera cette franco-maçonnerie nouvelle, tout-à-fait digne d'un temps comme le nôtre, parce qu'elle n'a pour but que de réunir en faisceau l'esprit, le talent, les lumières, et de fortifier, en les appuyant l'une sur l'autre, toutes les puissances qui travaillent pour le bien-être, le plaisir, et quelquefois pour le salut du genre humain.

Cette année encore, la mémoire de Gutenberg a été dignement célébrée dans l'imprimerie de M. Napoléon Chaix, rue Bergère. La statue du grand homme, inaugurée l'année dernière, a reçu de nouveaux hommages de poésie et de musique. Méry avait une seconde fois improvisé des vers brillants, destinés à célébrer les merveilles de la presse, et qui ont été lus par M. Marchand. M. Nonguès, a prononcé sur le même sujet un discours accueilli par les plus vives sympathies. Enfin, des artistes d'élite, Roger, Barroilhet, Mlle Grimm, Offenbach et le jeune Léon Reynier, sont venus charmer la nombreuse assemblée, qui les en a remerciés par des tonnerres de bravos. La forme théâtrale de l'atelier unique dont se compose l'imprimerie de M. Chaix, est éminemment favorable à des solennités de ce genre, aussi honorables dans leur intention que salutaires dans leurs effets.

CORRESPONDANCE.

Bruxelles, 23 mai 1850.

Nous sommes aux prises avec les émotions des débuts. Comme la troupe chantante, dansante et jouante a été presque complétement renouvelée, c'est à n'en pas finir. Vous n'ignorez pas que chaque artiste doit faire trois débuts avant d'être admis comme titulaire de son emploi. Lorsqu'il est fort mauvais, il est expédié dès le premier soir; le public le renvoie tambour battant. Quand il n'est que médiocre, on attend le troisième début pour lui signifier son congé. En six semaines, nous n'aurons pas terminé cette série d'expériences auxquelles les abonnés de nos théâtres, comme ceux des spectacles des villes de province en France, attachent une grande importance, mais qui sont parfaitement insipides, je vous jure. On a parlé de la suppression des débuts à Bruxelles; mais il a fallu reculer devant l'exécution de cette mesure qui eût émeuté contre la direction une partie considérable du public. Supprimer les débuts, c'était quelque chose comme abolir le suffrage universel en France. Les hommes tiennent partout à exercer une autorité quelconque. Faute d'un autre pouvoir, on veut avoir celui de siffler de malheureux acteurs.

Les débuts les plus importants sont ceux de la troupe lyrique. C'est de ceux-là que j'aurai à vous entretenir. M. Octave, le premier ténor, était le seul artiste ayant fait partie du personnel de l'année dernière qui restât celle-ci. Il a été pourvu au remplacement de tous les autres. La traduction de la *Sémiramide* nous a fait faire connaissance à la fois avec M. Bouché dans le rôle d'Assur, avec Mme Widemann dans le rôle d'Arsace, et avec Mlle Borchart dans celui de Sémiramis. La direction n'avait pas eu la main heureuse dans le choix de son premier opéra, non que la partition de *Semiramide* ne soit et ne demeure éternellement une magnifique conception; mais parce qu'elle offre des difficultés d'exécution insurmontables aux chanteurs de notre époque. La musique dramatique a changé de style; elle exige des artistes d'autres études et d'autres facultés que celles d'il y a vingt-cinq ans. La manière dont a été rendue l'œuvre de Rossini à la représentation de *Sémiramide*, dont il est ici question, l'a suffisamment prouvé. Mme Widemann et M. Bouché, dans l'impossibilité d'exécuter les traits écrits dans la partition, les ont supprimés ou simplifiés; quant à ceux qu'ils ont conservés, ils ont diminué des trois quarts la valeur de leur mouvement. Vous jugez de l'effet que devait faire la musique de Rossini accommodée de cette façon. Mme Widemann a bien chanté les *andante* de son rôle; mais elle a échoué dans les *Allegro*. M. Bouché faisait ce qu'il pouvait pour vocaliser; vous savez si la chose lui est facile? *Sémiramis* seule, représentée par une jeune personne qui n'avait encore paru sur aucun théâtre, a prouvé qu'elle avait quelques traditions rossiniennes. Mlle Borchart, tel est le nom de cette artiste, a quitté le piano pour le chant, et se fait remarquer par une voix d'une grande souplesse. Accoutumée à chanter dans les salons, elle s'est presque constamment laissée dominer par l'orchestre. Çà et là seulement quelques traits bien rendus apparaissaient à travers les éclaircies de l'instrumentation. Du reste son émotion était telle en entrant en scène, que j'ai vu le moment où elle allait se sauver, quitte à laisser Arsace et Assur se débrouiller comme ils auraient pu.

Le second début de Mme Widemann a eu lieu dans la *Favorite* et le troisième dans *Charles VI*. Cette artiste n'est engagée que pour les rôles bas du répertoire, c'est-à-dire pour ceux qui ont été créés par Mme Stoltz dans les dernières années de son règne. Les autres rôles seront du domaine d'une cantatrice avec laquelle nous n'avons pas encore fait connaissance. C'est surtout en vue de la mise en scène du *Prophète* que l'administration a traité avec Mme Widemann.

Nous avons un nouveau baryton, M. Martin, qui vient de Marseille. Sa voix est assez agréable mais il ne sait que médiocrement s'en servir. Ses débuts ont eu lieu dans la *Favorite* et dans *Charles VI*. Il sera admis, de même que Mme Widemann et M. Bouché, à faire définitivement partie de la troupe.

Le plus brillant début qui ait eu lieu dans l'Opéra-Comique est celui de Mme Cabel, que vous connaissez. Comme cantatrice, Mme Cabel est évidemment supérieure à Mlle Prévost, qui nous quitte pour aller à La Haye. On lui a fait, dans les *Mousquetaires de la Reine* et dans la *Sirène*, des ovations dues en partie à un sentiment de nationalité. Mme Cabel a du talent, et elle est Belge; c'était un double motif pour l'applaudir. Les chanteurs ne sont pas un produit naturel du sol de la Belgique. Quand il s'en trouve un qui a de la voix et qui en fait bon usage, il convient de le bien accueillir. Une autre débutante, Mlle Livry, second soprano, a également obtenu du succès.

Les ténors ont été moins bien traités. C'est à la troisième épreuve seulement que le public s'est décidé à user de rigueur envers M. Abel Aujac, premier ténor d'opéra-comique. Après des scènes bruyantes, qui ont nécessité à plusieurs reprises l'intervention du régisseur, les partisans du débutant ont été forcés de se considérer comme battus. Voilà la direction obligée de se mettre hardiment à la recherche d'un ténor. Ce n'est pas chose facile à trouver par le temps qui court.

Voici jusqu'à présent le bilan de la fortune lyrique de notre théâtre. Elle n'est pas des plus brillantes. La troupe d'opéra cessera ses opérations à dater du 1er juillet jusqu'à la fin d'août. Ces deux mois seront employés à la mise en scène du *Prophète* qui fera son apparition au commencement de septembre. L'orchestre et les chœurs seront renforcés pour que le dernier chef-d'œuvre de Meyerbeer soit rendu aussi convenablement que possible. C'est tout l'espoir de la direction pour l'hiver prochain.

Vous avez donné le compte-rendu des premières séances d'un cours d'histoire de la musique fait par M. Fétis au cercle artistique et littéraire de cette ville. J'ajouterai que la dernière leçon a été plus intéressante encore que les précédentes, et que les assistants n'éprouvaient qu'un regret en sortant, c'était que M. Fétis approchât de la fin de son brillant et rapide exposé. Ce cours et d'autres de même nature ont donné au Cercle artistique et littéraire une importance que n'ont nulle part ailleurs les institutions de ce genre. Les réunions du Cercle ont pris ainsi une utilité qui est appréciée non-seulement des artistes, mais des amateurs, et qui a doublé le nombre de ses membres en peu de temps. Je suis persuadé qu'on finira par organiser quelque chose de semblable à Paris; mais je vous prie de remarquer que nous aurons à vous renvoyer le reproche de contrefaçon si souvent adressé à la Belgique.

A l'une des dernières séances de la classe des beaux-arts de l'Académie royale de Belgique, M. Fétis avait communiqué une note sur les derniers perfectionnements introduits tant en France qu'en Angleterre et en Allemagne dans la fabrication des orgues, et il avait démontré combien la facture de ces instruments est arriérée en Belgique. Vous imagineriez difficilement quelle agitation la publication de cette note a causée parmi les intéressés. Il a été aussitôt lancé dans le public des brochures où les facteurs d'orgues belges s'efforcent d'établir qu'ils sont les plus habiles du monde et que tout ce qui se fait de bon ailleurs est de leur invention. Pas la moindre preuve, d'ailleurs, à l'appui de ces prétentions outrecuidantes. C'est là, je le dis à regret, une des faiblesses de notre pays. On y porte à l'excès l'amour-propre qui consiste, non pas à bien faire, mais à persuader aux autres que ce que l'on fait est bien.

M. Fétis a, comme de raison, laissé passer cet orage qui ne pouvait l'atteindre. Il n'a pas pris la peine de répondre à ses antagonistes intéressés, cela va sans dire. Il avait traité une question d'art, d'autres ont traité une question de boutique : on ne se rencontre pas sur des terrains si différents. La meilleure réponse que les adversaires de M. Fétis auraient pu faire à ses assertions, eût été de construire de bonnes orgues. Vous verrez que c'est la seule à laquelle ils ne songeront pas.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, le *Prophète*.

*** Pour le *Prophète* et pour l'Alboni, les semaines se suivent et se ressemblent. Nous n'avons qu'à répéter aujourd'hui ce que nous disions dimanche dernier : deux représentations du chef-d'œuvre données lundi et mercredi, et plus de vingt mille francs de recette. Il est plus que probable que ce sera encore le bulletin de dimanche prochain. La cantatrice est toujours de plus en plus admirable : sa voix a un charme qui ne permet à personne de ne l'entendre qu'une fois.

*** La reprise du *Rossignol* n'est pas un évènement qui exige de longs commentaires. Cette petite pastorale, d'un genre naïvement érotique, tout à fait passé de mode, ne naquit pas jeune, même en 1815. Lebrun, qui avait fait dans sa vie une douzaine d'opéra-comiques, fit un opéra-comique de plus au Grand-Opéra, et dut surtout son immense succès au mérite de ses deux instruments principaux, la voix de Mme Albert Hymm et la flûte de Tulou. Lays y contribua aussi pour beaucoup dans le rôle du bailli, l'*ami de tous les pères* et *père de tous les enfants*. Pour son entrée à l'Opéra, Mme Damoreau reprit le *Rossignol* et lui rendit la vogue. Mme Dorus-Gras le reprit pour sa représentation de retraite. C'est donc une tradition que Mme Laborde a voulu suivre, en chantant à son tour le rôle de Philis. C'est son titre d'héritière des cantatrices ci-dessus nommées qu'elle a voulu produire. Elle aurait pu s'en dispenser, mais puisqu'elle s'y est cru obligée, il est juste de constater qu'elle a réussi. Sa voix singulièrement agile et la flûte de Dorus ont fait assaut de légèreté, d'audace. Mme Laborde a été applaudie et rappelée. Le rôle de Lubin était chanté par Léon Fleury, le nouveau ténor, celui du bailli par Portheaut, et celui du père par Brémont.

*** Mlle Heinefetter vient d'obtenir les plus brillants succès à Grenoble et à Toulouse dans tous les grands rôles dont se compose son répertoire. A la *Juive*, à la *Favorite*, aux *Huguenots*, et à *Charles VI*, elle a joint quelques scènes du cinquième acte du *Prophète*, et son talent s'y est développé dans tout son éclat.

*** Jeudi dernier, on a donné la *Fée aux Roses*. Cette représentation, depuis longtemps attendue, a été brillante et productive.

*** Mlle Félix Miolan a continué ses débuts dans le rôle de Virginie du *Caïd*, si bien créé par Mme Ugalde. La débutante a fait de nouveau preuve d'un talent de cantatrice habile; mais il faut qu'elle se tienne en garde contre le succès. Sa voix tend à monter au-dessus du ton et a besoin de ménagements. Que l'exemple de Mme Ugalde l'avertisse.

*** On lit dans le *Morning Herald* du 22 mai : « M. Lumley a donné hier chez lui à dîner à MM. Scribe et Halévy. Parmi les hôtes distingués qui s'étaient réunis pour fêter la venue en Angleterre de ces hommes éminents, on remarquait S. Gr. le duc de Leinster, S. Exc. le baron de Brunow, lord Exmouth, S. Exc. M. Van de Weyer, lord Othon Fitz-Gérald, S. Exc. le baron Rehausen, sir Ralph Howard, sir Antony de Rothschild, M. Barry-Balduin, membres du parlement. »

*** Jacques Blumenthal a donné à Londres le jeudi, 9 mai, une matinée musicale du genre le plus distingué. Le jeune pianiste composait à lui seul la partie instrumentale du concert, et Mario la partie vocale. Ce dernier a chanté une cavatine de Mercadante, la *Chanson de Mai* de Meyerbeer, et l'*Adélaïde* de Beethoven. Blumenthal a exécuté plusieurs de ses morceaux favoris : Les *Deux Anges*, la *Brise du soir* et la *Source*, l'*Eau dormante*, la *Plainte* ; deux mazurkas et le chant des *Croates*. Cette matinée, qui avait lieu dans une maison particulière, et dont le billet coûtait une guinée, a produit plus de trois mille francs.

*** Nous sommes heureux d'annoncer le complet rétablissement de Jacques Herz, dont l'état a donné de vives inquiétudes à ses amis, qui n'ont cessé de lui montrer la plus grande sympathie.

*** Nous signalons aux amateurs de musique sacrée une messe de la composition de M. Albert Sowinski, qui sera chantée aujourd'hui, dimanche de la Trinité, dans l'Église de la Madeleine, à 10 heures et demie.

*** Un musicien attaché à l'un des théâtres de Londres en qualité de corniste, Henri Stephan, se présenta il y a peu de jours, au gardien de la colonne du duc d'York, en demandant à voir le monument. Tandis que le gardien était occupé à regarder ailleurs, Stephan sauta pardessus la balustrade et vint se briser sur le pavé. Cet artiste est de Paris et sa famille y demeure. Sa femme devait le rejoindre sous peu de jours. Il gagnait 95 fr. par semaine au théâtre.

Chronique départementale.

*** *Rouen*, 21 mai. — Une messe d'Haydn a été chantée à la cathédrale le jour de la Pentecôte. Ce chef-d'œuvre du grand maître, bien dignement interprété par les élèves du Séminaire et par les enfants de la Maîtrise, sous la direction de leur habile professeur, M. Vervoitte, a constamment commandé le plus profond recueillement et excité l'admiration des assistants. — Darcier, le chanteur populaire, est venu donner un concert dans la salle du Cirque. Il a produit le même effet qu'à Paris.

*** *Pau*. — Nous venons d'assister au quatrième concert donné par Louis Eller, violoniste du plus grand talent. Cet éminent et consciencieux artiste, arrivé chez nous il y a deux mois, comme à l'improviste, excita, dès son premier concert, un tel enthousiasme, qu'à l'instant même il fut adopté par le public connaisseur de notre Société cosmopolite, et que son séjour dans cette ville dut se prolonger jusqu'à présent. Eller fait admirablement ce qu'on appelle la difficulté; mais pour nous, son plus grand mérite, c'est de rendre, avec le sentiment le plus vrai, la grande et belle musique des maîtres. Aussi, est-il devenu le créateur, le chef de séances de quatuors, dans lesquelles son jeu si élevé, si pur, si large, s'est fait non moins apprécier que dans les concerts. En nous quittant pour se rendre en Espagne, Eller laisse parmi nous des regrets universels comme homme et comme artiste.

*** *Tours*. — La première représentation des *Deux Sergents*, opéra-comique de N. Louis, vient d'avoir lieu avec le plus grand succès.

Chronique étrangère.

*** *Berlin*. — Pour les cérémonies du mariage de la princesse de Saxe-Meiningen, Meyerbeer a écrit une danse aux flambeaux. Cette composition, quoique jetée sur le papier en quelques minutes, n'en est pas moins une œuvre des plus remarquables. — M. Théodore Pixis, l'excellent violoniste, a donné, dans la salle du Schauspielhaus, un concert où l'on a beaucoup applaudi le bénéficiaire ainsi que le célèbre pianiste, M. Schumann. — L'académie de chant avait mis au concours un prix pour la meilleure composition dramatique. Le prix vient d'être décerné à M. Tschirch, dont l'œuvre porte le titre de : *Une soirée sur la mer*.

*** *Weimar*. — Grâce à l'activité de Franz Liszt, la saison musicale a été des plus brillantes. Parmi les ouvrages les plus intéressants qui ont été exécutés au théâtre Grand-Ducal, nous citerons : *Iphigénie*, de Gluck; le *Comte Ory*, de Rossini; *Une aventure sous Charles II*, d'Hoven, et le *Tannhæuser*, de R. Wagner. Le célèbre violoniste Joachim et le compositeur danois, Salomon, se trouvent ici en ce moment. M. Joachim s'est fait entendre dans une soirée chez Liszt. On a mis à l'étude le chœur de la *Vengeance*, opéra nouveau de M. Salomon.

*** *Bruxelles*. — M. Louis Fischer, maître de chapelle à Darmstadt, a reçu du roi des Belges la médaille en or pour un chœur intitulé : *Scene militaire*, dont S. M. avait accepté la dédicace.

*** *Prague*. — Parmi les papiers de Tomaschek se trouve un grand nombre de compositions inédites, et ce sont précisément ses meilleurs ouvrages. Il est question de placer le buste de Tomaschek dans le musée national de la Bohême.

*** *Leipzig*. — Le *Prophète* a été joué dix fois dans le courant d'avril; en tout, l'Opéra n'a donné que onze représentations.

*** *Breslau*. — Quoique la harpe ne soit plus guère en faveur, les concerts de Mlle Rosalie Spohr, virtuose sur cet instrument, ont eu le plus grand succès. Mlle Rosalie Spohr est nièce du célèbre compositeur. — Un violoniste de Saint-Pétersbourg, M. Goulomy, a donné trois soirées, dans lesquelles il a fait preuve d'un talent flexible et formé à une bonne école.

*** *Cassel* (Hesse électorale).—Spohr, entièrement rétabli des suites de sa chute, vient de terminer sa neuvième symphonie, qui porte le titre de *les Saisons*, et qui sera exécutée par la chapelle de la cour.

*** *Hildesheim* (Hanovre). — Un grand festival de chant aura lieu dans notre ville les 15, 16 et 17 juin de cette année.

*** *Lucerne*. — Le festival de chant de la Confédération aura lieu en cette ville le 28 et le 29 juillet, sous la direction de M. Maschek. — Le 22 mai, a eu lieu la fête musicale du canton d'Argovie. — Le canton de Berne compte en ce moment 191 réunions de chant, composées de 3,328 chanteurs.

*** *Stockholm, 14 mai*.—Jenny Lind est attendue en cette ville. La célèbre cantatrice a accepté le principal rôle d'un opéra nouveau qui vient d'être écrit par M. Isidore Jolin, mis en musique par M. Pierre Hartmann, et qui sera exécuté sur le grand-théâtre, à l'occasion de la prochaine célébration du mariage du prince royal avec la princesse Louise des Pays-Bas.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

QUATRE MAGNIFIQUES ALBUMS

CONTENANT

240 CARICATURES DE CHAM

Donnés en primes par la **Chronique de Paris**.

LES 4 ALBUMS ET LE JOURNAL PENDANT UN AN

Pour 8 francs.

Toute personne qui enverra un mandat de **8** fr. à l'ordre de *M. de Villemessant*, 9, rue du Faubourg-Montmartre, recevra, par le retour du courrier et *franco*, **quatre** albums de *Cham* contenant **240** caricatures. A cet envoi seront jointes les cinq livraisons parues de la *Chronique de Paris*, et l'abonnement au journal sera servi jusqu'au mois de décembre inclusivement, ce qui complétera les *douze livraisons* formant le volume.

BRANDUS ET Cie, 87, rue Richelieu, — ÉDITEURS. — **TROUPENAS ET Cie,** 40, rue Vivienne,

LE PROPHÈTE

de Meyerbeer.

LA PARTITION ARRANGÉE

Pour piano et chant : 40 fr. net. — Pour piano seul, in-8° : 10 fr. net. — A quatre mains : 25 fr. net.

LA FÉE AUX ROSES

D'HALÉVY.

LA PARTITION ARRANGÉE

Pour piano et chant, in-8° : 15 fr. net. — Pour piano seul, in-8° : 8 fr. net.

ON REÇOIT IMMÉDIATEMENT, EN S'ABONNANT A LA

Revue et GAZETTE MUSICALE de Paris,

1° 40 MÉLODIES

PAR

GIACOMO MEYERBEER

Avec paroles françaises, allemandes et italiennes ; 1 beau volume in-8°.

2° UN ALBUM DE CHANT. | **3° UN ALBUM DE DANSE.**

BUREAUX : 87, rue Richelieu. — PRIX DE L'ABONNEMENT : Paris, 1 an : 24 fr. — Province, 1 an : 30 fr.

En vente chez BONOLDI frères (ancienne maison PACINI*),* **Boulevart des Italiens, 11.**

MUSIQUE DE PIANO

PAR W. KRUGER.

Op. 1. **LES SIX JOURS DE LA SEMAINE,**
COURS D'EXERCICES PRÉPARATOIRES
Approuvé par le Conservatoire.... 10 fr. net.

Op. 18. **Les Clochettes,** polka de **Labitzky**, variée... 6 fr.
Op. 22. **Le Chant du soir**, mélodie étude..... 5 fr.
Op. 23. **Le Chant du matin**, poëme étude..... 6 fr.

BRANDUS et Cie, 87, rue Richelieu.

QUADRILLES NOUVEAUX

L'HORTENSIA, BEL RESPIRO, ROSE-BLANCHE, LE CAMÉLIA, BELLE OMBRE, MÉDIANOCHE, BONSOIR, SIMIANE, LE TAMBOURIN, LES ETRENNES.

Chaque : 2 fr. net.

PAR L. GOUIN.

POUR PARAITRE INCESSAMMENT CHEZ BRANDUS ET Cie, 87, RUE RICHELIEU.

Trois œuvres posthumes de **MENDELSSOHN-BARTHOLDY,** op. 82, op. 83 et 83 bis.

Variations pour piano et à quatre mains.

GORIA.

GRAND CAPRICE BRILLANT SUR LA FÉE AUX ROSES.

BLUMENTHAL.

Op. 14. — La Plainte (Ballade).
Op. 18. — L'eau dormante (Rêverie nocturne).

FORESTIER.

SÉRÉNADE ET BOLÉRO POUR PIANO.

TH. DOEHLER.

Op. 70. — 12e nocturne pour piano.
Op. 71. — Andante pour piano et violon.

ÉMILE PRUDENT op. 36. ALLEGRETTO PASTORAL.

PARIS. IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

17e Année. N° 22. 2 Juin 1850.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres. Cramer, Beale et Cie, 201 Regent street.
St-Pétersbourg. Belizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musical.
Rome. Merle.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Id.
Leipzig. Michelsen.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements et Belgique. . . . 30
Étranger. 34

Annonces.

50 cent. la ligne. . . . . pour 1 fois.
30 cent. . . . . pour 3 fois.
20 cent. . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — L'histoire de la musique par ses monuments, par **Fétis** père. — Représentation extraordinaire au théâtre des Variétés, par **H. Blanchard**. — Visite au Gymnase musical militaire. — Soirée chez un auteur, par **Paul Smith**. — Le Mois de Marie à Saint-Gervais. — Revue critique, musique de chant et de piano, par **H. Blanchard**. — Correspondance, Berlin. —Nouvelles et annonces.

L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE PAR SES MONUMENTS.

Les plus dangereux ennemis de la musique sont ceux qui ébranlent la foi dans sa réalité comme art durable. Ils se divisent en deux catégories, à savoir : ceux qui ne le considèrent que comme art d'agrément, art futile, essentiellement variable, par cela même soumis aux caprices de la mode, et dont le temps anéantit sans retour les productions, dans le court espace de transition d'une génération à celle qui lui succède.

L'autre catégorie, composée d'hommes plus sérieux en apparence, mais dont la doctrine me paraît plus dangereuse, est celle qui se persuade que la musique est en progrès incessant, et que l'instabilité de ses formes est le résultat nécessaire de ses tendances vers le perfectionnement; d'où il suit que le travail de l'artiste, quel qu'il soit, n'est jamais qu'un acheminement vers un terme inconnu, et que sa destinée inévitable est de disparaître à jamais devant des manifestations nouvelles de progrès.

Les partisans du premier système appartiennent, sans le savoir, à la queue de la philosophie sensualiste du XVIIIe siècle. Pour eux, il ne s'agit que de plaisir, c'est-à-dire de jouissance d'un organe des sens : tout le plaisir de la musique est dans l'oreille. Or, à des sens blasés, il faut des jouissances nouvelles : de là les transformations de goût dans la musique et la vogue qui s'y attache.

A l'égard des progressistes, c'est autre chose. Ceux-là se représentent l'humanité comme s'avançant sans relâche vers une perfection idéale qu'elle n'atteindra pas, mais dont elle se rapproche à chaque évolution; et comme il est juste d'abandonner le plus imparfait pour le meilleur, l'oubli dans lequel on laisse tomber l'ancienne musique et la faveur qui accueille la nouvelle sont un témoignage irrécusable de la supériorité de celle-ci. Et remarquez qu'il y a toujours une époque dans l'histoire des arts où ces progressistes sont dans le vrai : c'est celle où quelque nouveau principe, quelque élément inconnu, vient opérer une de ces transformations radicales dont l'histoire nous offre le souvenir; car alors l'artiste, encore inhabile, ignore et la puissance et les effets de ces nouveaux agents. L'expérience seule peut l'instruire des ressources qui lui sont offertes. Or, tout ce qui est du domaine de la connaissance est en effet susceptible de progrès. Ainsi, jusqu'à ce que l'art soit définitivement en possession de toutes ses ressources matérielles et expérimentales, il peut y avoir avancement dans la succession des temps : l'histoire nous démontre qu'il en a été ainsi dans le moyen-âge, quand l'harmonie, se dégageant de ses éléments grossiers, développa successivement toutes ses ressources jusque dans la seconde moitié du XVIe siècle, et qu'il en fut de même dans le XVIIe, après que la découverte du principe de l'harmonie dissonante naturelle eut fourni les éléments d'une tonalité nouvelle et d'un art jusqu'alors inconnu.

Mais si tout ce qui est du domaine de la connaissance est susceptible de progrès, il n'en est pas de même de ce qui est immédiatement le produit de la pensée et du sentiment. L'homme de génie n'est pas fils de son temps : Dieu le doue dès sa naissance de toutes les facultés créatrices. Or, la création, au point de vue du sentiment et de la pensée, c'est l'art, l'art véritable, l'art éternel, quelle qu'en soit la forme. Cet art-là ne progresse pas, et rien ne peut le détrôner. Il est de tous les temps, sous quelque condition qu'il se présente, et ses formes, bien qu'insolites, ou tombées dans l'oubli, par cela même qu'elles sont l'expression naïve de la faculté de création, ajoutent à l'originalité de la conception.

L'art, en ce qu'il a d'essentiel, ne progresse donc pas, et ses œuvres sont impérissables. Il ne marche pas côte à côte avec la civilisation et l'industrie, car les plus grands poëtes, Homère, Ossian et Dante, appartiennent à des temps de barbarie. Cet art puise toutes ses forces dans l'organisation de l'homme, se renouvelle à la source inépuisable de ses facultés, et réagit réciproquement sur elles. C'est en cela que l'art diffère de la science, produit combiné de la nature et de la faculté d'observation, et qui, par cela même, est incessamment en progrès. Dans la science, l'objet est le réel; dans l'art, c'est l'idéal. Cette simple distinction suffit pour faire comprendre que l'art ne peut progresser, et que ses produits ne peuvent périr; car si *l'idée* pouvait s'augmenter de quelque chose, elle ne serait rien, et si le temps pouvait lui enlever quelque partie de sa valeur, elle n'aurait que l'apparence de l'idéalité. L'idée, c'est la création; or, la création se transforme et ne s'anéantit jamais. L'art se transforme donc et ne progresse ni ne périt.

Telle est la pensée qui a donné naissance à mes concerts historiques; pensée saluée avec enthousiasme dans toute l'Europe, et qui n'a trouvé de détracteurs que chez quelques organes obscurs de la presse, dirigés par des vues d'intérêt ou d'envie. Le malheur de ces concerts se trouvait dans la nécessité de louer une grande salle; d'y employer un personnel immense pour l'orchestre et les chœurs; de couvrir les frais considérables des répétitions, toujours en trop petit nombre pour arriver au fini désirable; les dépenses de copie de musique, les exigences énormes de l'administration des hospices, et les mille frais qu'entraînent de pareilles entreprises. Par cela même, les

concerts historiques devenaient une affaire : l'envie ne pouvant s'attaquer au succès, s'en prit au but; et ce qui n'était qu'une belle et noble pensée d'art, fut présenté comme une spéculation. Dieu sait ce qu'on ne dit pas ou ce qu'on n'essaya pas de faire entendre ! J'aurais néanmoins poursuivi ma carrière et montré à mes détracteurs le même mépris que j'ai toujours eu pour ceux qui m'ont poursuivi de leurs mauvaises passions, si la position que je venais d'accepter en Belgique ne m'avait jeté dans d'autres travaux qui ont réclamé tous mes soins depuis dix-sept ans. Toutefois, bien que je n'aie pu leur donner tous les développements que j'avais conçus, les concerts historiques ont produit l'effet que je m'en étais promis; car une évidente réaction s'est opérée dans les idées des populations à l'égard de la musique des temps antérieurs; et malgré tous les moyens contraires employés avec habileté, chaque fois que les belles œuvres des vieux maîtres ont trouvé l'occasion de se faire entendre, le succès a été menaçant pour la formule moderne.

Une occasion récente vient de me rappeler à mes anciennes idées sur l'histoire de la musique par ses monuments, idées mûries par des études incessantes et par les travaux auxquels je me suis livré pour la rédaction de la *Biographie universelle des musiciens*, de l'*Histoire générale de la musique*, et de la philosophie de cet art. Cette occasion s'est trouvée dans la demande qui m'a été faite par une société d'artistes, de savants et de littérateurs, établie à Bruxelles depuis quelques années, sous le nom de *Cercle artistique*, pour que je fisse à leur usage une série de séances sur l'objet des études de toute ma vie. Je compris à l'instant que dans cette espèce de cours il n'y aurait que satisfaction pour moi; car ici point de ce malheureux argent qui gâte tout, le Conservatoire m'offrant des ressources d'exécution bien supérieures à ce que je pouvais trouver ailleurs, et n'exigeant pas de dépenses; je parlerais à un auditoire intelligent qui comprend l'art sous toutes ses formes, et je n'aurais pas à l'*amuser*, comme une vulgaire assemblée, mais à l'intéresser par des considérations élevées, ou à le toucher par les œuvres du génie. J'acceptai donc avec empressement la demande qui m'était faite. J'arrive à la fin de cette curieuse histoire, car je n'ai plus à parler que du dix-huitième siècle, ne voulant pas toucher à ce que chacun connaît et peut apprécier par son propre sentiment. Les lecteurs de la *Gazette musicale* ont pu comprendre, par les extraits des journaux qui y ont été reproduits, le vif intérêt qu'a pris à cette histoire une réunion d'hommes d'élite; mais je pense qu'ils saisiront mieux l'objet du cours par l'exposé suivant du plan que je m'étais formé.

Depuis longtemps je me suis convaincu que la véritable histoire de la musique ne commence que lorsque sa signification est saisissable par ses monuments. Cependant, ce n'est pas à dire que des recherches sur les obscurités des premiers âges soient dépourvues d'intérêt, ou n'aient même qu'un attrait de curiosité; car l'idée de l'art s'agrandit quand on le conçoit sous une multitude de formes possibles. Il ne faut pas savoir seulement où l'on est, mais aussi d'où l'on vient; or l'enseignement que nous retirons de l'étude de l'antiquité la plus reculée est qu'il y exista un art puissant dans ses effets, dont tous les éléments étaient différents de ceux de la musique du moyen-âge et des temps modernes. J'ai posé ce fait il y a environ vingt ans et l'ai démontré souvent depuis lors; mais j'ai trouvé pour adversaires de mes opinions Perne, si persuadé que la musique des Grecs était semblable à la nôtre, qu'il a écrit, pour le prouver, toute une grande partition d'opéra de Gluck en caractères de notation de cette ancienne musique; feu M. de Kiesewetter, dont j'ai été, à mon grand regret, le cauchemar pendant les vingt dernières années de sa vie, et qui a publié ses ouvrages sur la musique des peuples orientaux pour démontrer qu'elle ne diffère pas de la musique européenne; d'autres encore, charlatans de savoir, qui écrivent l'après-midi ce qu'ils ont appris le matin, et se posent avec audace en juges dans des questions qu'ils ne comprennent même pas.

L'étude de la musique dans la haute antiquité et l'explication des singularités qu'elle nous offre sont inséparables de l'étude des races primitives et de l'histoire de leurs filiations, de laquelle il ne faut pas séparer l'histoire des idées religieuses et philosophiques. Ce n'est pas autre chose que l'histoire universelle à explorer dans sa plus large extension. Dans nos premières séances, j'ai donc rappelé par quels traits Cuvier et les meilleurs auteurs de traités d'anatomie comparée ont caractérisé les races primitives, particulièrement les races blanche ou caucasienne, jaune ou mongolique, noire ou éthiopique; puis j'ai fait voir quelles positions géographiques ces races occupèrent après le déluge, leurs développements progressifs et leurs migrations. J'ai dit comment la première de ces races descendit de l'Himalaya et peupla d'abord l'Inde et la Perse, puis s'étendit dans la Syrie, l'Arabie, la Phénicie, la Mésopotamie, où elle fonda les puissants empires d'Assyrie et de Babylone, tandis que d'autres branches peuplaient d'un côté la Scythie, et de l'autre franchissaient l'isthme de Suez et fondaient dans la Haute-Egypte la colossale puissance qui a légué à la postérité d'impérissables témoignages de sa haute civilisation.

Dans le développement rapide des populations sous le ciel de l'Orient et dans les conditions de mœurs de ces temps anciens, l'espace devenait bientôt trop étroit et les migrations se propageaient de proche en proche. C'est ainsi que des hordes d'Indo-Scythes, cherchant toujours des positions meilleures, peuplèrent la partie de l'Asie contenue entre les limites du Caucase et la Perse, s'étendirent en Arménie, sur le Pont-Euxin, dans la Macédoine et la Thrace, où ils prirent le nom de *Pélasges* (étrangers), et de là peuplèrent la Thessalie, toute la Grèce et l'Asie-Mineure, tandis que d'autres rameaux s'établissaient dans la Germanie, franchissaient les Alpes, et, sous le nom de *Tyrrhéniens*, devenaient les ancêtres des Etrusques, dans le même temps que d'autres allèrent peupler le Latium, la Campanie, la Grande-Grèce et même la Sicile. Enfin, un autre grand rameau de ces immenses migrations remonta le cours du Rhin jusqu'en Suisse, et, sous le nom de *Celtes*, envahit la Gaule, s'y établit en partie sous le nom de Gaels (dont les Romains ont fait *Galli*, et nous *Gaulois*), tandis que le reste franchissait les Pyrénées et se fixait dans l'*Ibérie* (aujourd'hui l'Espagne).

Cette race primitive, qui seule possède dans sa conformation tous les éléments d'une perfectibilité indéfinie, se reconnaît en quelque position géographique que ce soit par ses caractères physiologiques, par l'identité des racines des langues, toutes puisées dans le *sanscrit*, ou plutôt dans une langue primitive de la Bactriane dont le *sanscrit* n'était qu'un dérivé; dans des monuments gigantesques composés d'assises de pierres brutes énormes et connus sous le nom de *monuments cyclopéens*, que tous ces peuples sortis de la même souche ont laissés dans la Scythie, sur les bords de la mer Caspienne, en Italie et dans la Gaule; enfin, dans l'analogie des idées religieuses et philosophiques, évidemment de même origine.

Mais un caractère d'identité de tous ces peuples, caractère non moins remarquable, est celui qui se tire de la ressemblance des échelles musicales. Chez les peuples de l'Inde, les intervalles des sons qui entrent dans la formation des modes sont au quart de ton, comme 11 est à 12; chez les Perses, le quart de ton est l'élément constitutif de la tonalité; chez les peuples de l'*Aram* et dans toute la région qui avoisine le Caucase, c'est le tiers de ton qui divise le ton en trois parties, et les demi-tons sont semblables aux nôtres, en sorte que la gamme est divisée en dix-sept intervalles. Chez tous ces peuples, les éléments de la tonalité se combinent dans une multitude de modes à sons variables, et chez tous il se trouve des échelles incomplètes, où certains intervalles ne sont pas comptés.

Il en est de même chez les Grecs, et vraisemblablement chez les Étrusques et les Latins, dont l'origine était la même. La tonalité fut d'abord en harmonique chez ces peuples, c'est-à-dire composée de quarts de ton combinés avec des intervalles plus grands qui offraient des lacunes. Ce genre enharmonique, d'origine pélasgique, était celui d'Olympe, qui vivait environ 200 ans avant la guerre de Troie. Lors-

que les Hellènes, issus d'une colonie venue du Caucase, sous la conduite de Deucalion, eurent vaincu et soumis les Pélasges, puis eurent anéanti leur domination dans l'Asie-Mineure par les résultats de la destruction de Pergame, l'ancien genre enharmonique fut modifié, et l'on y fit entrer le tiers de ton. Ces petits intervalles d'une musique efféminée, née des mœurs voluptueuses des peuples de l'Orient, firent place au genre chromatique, lorsque les mœurs des Grecs s'épurèrent; et plus tard, quand le principe humanitaire du respect de l'homme et des lois eut placé le peuple grec très-au-dessus de ceux dont il tirait son origine, la musique devint diatonique, et par la suite des temps, il perdit la tradition des genres enharmonique et chromatique, qui depuis longtemps n'existaient plus qu'en théorie; en sorte que la transformation tonale de la musique fut précisément inverse de ce qu'on a cru depuis Plutarque, c'est-à-dire qu'au lieu de passer des gammes (ou plutôt des tétracordes) composés de tons et de demi-tons à des échelles d'intervalles moindres, on a passé de celles-ci aux autres.

Tout cela est présenté ici comme cela peut l'être dans un cours, c'est-à-dire à l'état d'hypothèses; car, pour démontrer scientifiquement des choses si nouvelles, il faut des volumes de citations; mais il en est de cela comme de tout ce que j'ai dit concernant l'origine des instruments, leurs migrations, leurs transformations et leur usage, d'après les récentes découvertes d'antiquités en Egypte, à Ninive, à Persépolis, et dans les monuments céramiques de la Grèce et de l'Italie. Ce n'est pas là l'histoire de la musique, ce n'est que son archéologie; car nous ne possédons pas les monuments de cet art, et sans monuments suffisants, il n'y a pas d'histoire possible. Si quelque chose pouvait achever de démontrer la vérité que je soutiens depuis longtemps à cet égard, ce serait la diversité d'opinions et d'interprétations des mêmes données antiques à laquelle ont été conduits dans ces derniers temps des savants estimables, tels que MM. Bach, Bellermann, Fortlage et Vincent. Ils ont tenté l'impossible en voulant retrouver la vie dans ce qui est mort à jamais; et, voulant faire de l'histoire, ils n'ont donné que des curiosités plus ou moins fausses, plus ou moins ingénieuses.

Dans ma seconde séance, je me suis trouvé plus près du but; car après avoir dit les changements de tonalité qui s'étaient faits en Orient dans les chants des premiers chrétiens, j'ai suivi leur introduction dans l'Eglise d'Occident, et j'ai exposé la constitution de cette tonalité, soit dans les huit tons vulgaires du plain-chant, soit dans les quatorze modes. Après avoir donné quelques renseignements sur la formation de l'antiphonaire et du graduel, j'ai fait un résumé de celle des notations; puis, j'ai parlé du commencement de l'harmonie, que j'ai prouvé n'être pas sortie de la *diaphonie*, c'est-à-dire d'un même chant exécuté dans deux tons différents, à la quinte et à la quarte, mais de l'harmonie de la tierce et de l'octave, dont l'origine se trouve chez les peuples slaves. J'ai suivi les progrès de cette harmonie jusqu'au commencement du XIIIe siècle; ensuite j'ai fait remarquer que tous les historiens de la musique se sont renfermés dans les chants de l'Eglise pour tout ce qui concerne le moyen-âge; mais qu'à côté de cette partie de l'histoire il y en a une autre d'un intérêt beaucoup plus vif dans les chants populaires. Alors j'ai établi les caractères des airs de quelques-unes des populations principales de l'Europe, en recherchant leur origine d'après celle des races. Cette partie de mon improvisation, sujet entièrement neuf et négligé, a excité un très-vif intérêt dans mon auditoire.

FÉTIS père.

(La suite au prochain numéro.)

REPRÉSENTATION EXTRAORDINAIRE.

L'Opéra, l'Opéra-Comique et les Italiens au théâtre des Variétés.

Une de ces solennités dramatiques, musicales et chorégraphiques a été donnée jeudi dernier, au théâtre des Variétés, au bénéfice de Mlle Marquet, actrice de bon goût et de bon ton de ce temple de la folie. Jamais, de mémoire d'homme et d'amateur de ces fêtes dramatiques, on n'avait vu une affiche aussi piquante, aussi provoquante offerte à la curiosité publique. Une pièce du lieu, un vaudeville du Gymnase, la *Demoiselle à marier*, joué par Roger de l'Opéra, Mlle Darcier, Sainte-Foy du théâtre de l'Opéra-Comique; une pièce avec les acteurs du théâtre Montansier; l'Alboni, Barroilhet, et un divertissement dansé par les danseurs et les danseuses du théâtre de la Nation, c'en était assez pour faire une très-brillante recette, et c'est ce qui a eu lieu.

Mlle Darcier a joué le rôle de la *Demoiselle à marier* aussi bien qu'on peut le jouer dans tous les théâtres de vaudevilles possibles, et elle l'a chanté comme sans doute il ne l'a jamais été. Roger s'est montré comédien charmant dans le rôle de l'amoureux, et il a dit l'air de la *Dame blanche* : *Ah! quel plaisir d'être soldat!* comme s'il aspirait en même temps à remplacer Gonthier au Gymnase et à reprendre l'emploi des premiers ténors qu'il remplissait d'une manière si brillante à l'Opéra-Comique. Barroilhet nous a représenté de sa voix sympathique et dramatique le *Vieux caporal*, de Béranger, prêt à être fusillé pour avoir souffleté un *morveux d'officier* qui l'avait insulté : il a dit ces strophes de façon à émouvoir les spectateurs de ces représentation d'apparat qu'on remue assez difficilement; et puis il est venu chanter le duo d'*Il Barbiere di Siviglia* avec l'Alboni, la cantatrice en vogue, la *diva*, qui a dit ensuite *il Brindisi*, ce chant tout empreint de joie et de mélancolie, mélangé d'un trille de brillant soprano et de graves intonations de contralto, qu'on lui a redemandé et qu'elle a répété aux applaudissements de toute la salle. La recette s'est élevée au chiffre de sept mille soixante francs.

Quelques jours auparavant, et dans la même salle, une de ces représentations extraordinaires et à bénéfice avait eu lieu. On dirait que le théâtre des Variétés aspire à devenir musical. Au nombre des *prime donna* qui y ont été applaudies, il faut d'abord citer Mme Persiani, du Théâtre-Italien, et puis ensuite Mlle Molidow, cantatrice peu connue à Paris, mais qui ne peut manquer de l'être bientôt. Douée d'une voix étendue, qui réunit les intonations du soprano aigu aux cordes du contralto, Mlle Molidow verra, dans un court espace de temps, sa voix brillante unie à celle de la publicité qui ne peut manquer de lui ouvrir la voie de la célébrité. Mlle Molidow, avec une physionomie vive et spirituelle, possédant une bonne méthode, a dit d'un bon accent italien un air de Mercadante, et, en allemand, l'air : *Grâce! grâce!* de *Robert-le-Diable*, dans lequel elle a prouvé qu'elle comprend l'art lyrique et dramatique dans sa vraie expression.

HENRI BLANCHARD.

Visite au *Gymnase musical militaire*.

— Soirée chez un auteur.

Paris, 30 mai.

Si c'était encore le temps des *Lettres persanes*, j'essaierais de vous en écrire une, sans être plus Persan que Montesquieu, à vous, mon ami lointain, qui, du fond de vos déserts champêtres, continuez de porter un intérêt si vif à tout ce qui se fait de bon, de curieux, de nouveau dans notre capitale. Je prendrais le style d'un de ces étrangers venus de leur pays pour observer nos mœurs, pour étudier nos arts, pour s'émerveiller de nos talents. Je ne connais pas de forme épistolaire qui se prête mieux aux descriptions, qui permette de donner plus de relief aux choses; et je la regrette fort, en ce moment surtout que l'occasion m'invite à m'en servir.

Figurez-vous que dimanche dernier j'avais été invité par M. Carafa, l'excellent directeur du *Gymnase musicale militaire*, à venir assister à l'une de ces matinées, qui s'y tiennent régulièrement le septième jour de la semaine. Vous connaissez au moins de nom l'établissement dont

je vous parle ; vous savez que c'est une école instituée par le gouvernement à l'usage de l'armée, une pépinière de chefs de musique, un conservatoire martial pour tous les instruments de cuivre ou de bois, qui se jouent avec les doigts et avec le souffle, ainsi que pour les instruments de percussion.

Quand on aime l'armée, on a raison d'aimer aussi la musique. Un jour que je me trouvais dans un salon avec M. de Lamartine, le grand poëte félicitait une habile cantatrice, et mêlait à l'éloge de sa voix celui de son art, qui exerce une si grande puissance. La cantatrice, par politesse autant que par conviction, se récriait sur la puissance de la poésie : « Non, Madame, reprit M. de Lamartine; vous avez » beau dire, votre art est plus entraînant que le mien. On a toujours » mis des musiciens à la tête des bataillons, et l'on n'y mettra jamais » des poëtes. » On les a mis ailleurs; a-t-on eu tort ou raison ?

Du moment qu'il faut de la musique à l'armée, il faut que cette musique la meilleure possible. C'est à quoi le *Gymnase militaire* travaille constamment et avec un grand succès. M. Carafa semblait prédestiné à le conduire : il avait longtemps servi dans les armées impériales, et quand il n'y eut plus de guerre, il se mit à composer des opéras. Plus que personne, il pourrait prendre pour devise le titre des poésies du brave et infortuné Kœrner ; il n'aurait qu'à le retourner et qu'à mettre, au lieu de la *Lyre et l'Epée*, l'*Epée et la Lyre*. Tel est en effet l'ordre inverse qui a présidé aux destinées de Kœrner et de M. Carafa. Par malheur, l'*Epée* a tué l'un; par bonheur, la *Lyre* conserve l'autre.

Sur le champ de bataille les conscrits deviennent vite de bons soldats : il faut un peu plus de temps pour devenir bon musicien. Cependant on peut dire qu'en ce sens le *Gymnase musical* est aussi un champ de bataille, et que le talent s'y développe à vue d'œil. Les séances du dimanche ont pour objet d'exercer les élèves en public : on y exécute des morceaux d'ensemble et des solos. Parmi les solistes, j'ai entendu un élève, qui ne comptait que trente mois d'étude, exécuter sur la clarinette un air varié de Berr, de la façon la plus distinguée, avec un beau son, de la mesure et assez d'agilité. Celui-là, c'est un virtuose consommé : le lendemain même, il est parti pour son régiment. Un élève qui ne savait rien il y a neuf mois, a joué sur le hautbois un autre air varié. C'était son début, qui mérite des encouragements et qui les a reçus en bravos unanimes. Un troisième a chanté sur le trombone dans le beau et large style de Dieppo. S'il n'est pas parti pour son régiment, il ne tardera certainement pas à l'aller rejoindre.

Dans les morceaux d'ensemble, cet orchestre, composé d'environ soixante musiciens, est admirable de vigueur et de précision. Dimanche dernier il s'est distingué surtout, en exécutant l'ouverture du *Val d'Andorre* et la grande marche du *Prophète*. Halévy et Meyerbeer n'auraient pu qu'applaudir à la manière dont les élèves du Gymnase comprennent et rendent leurs inspirations.

Vous ne devineriez jamais ce que j'ai entendu entre ces morceaux ? Une composition de jeune fille ; oui, de jeune fille ! une marche militaire, écrite par Mlle F., élève de Panseron. Je n'ai pas besoin de vous dire que l'élève avait écrit sa marche tout simplement pour le piano, mais le professeur eut la bonne idée de la porter au Gymnase musical, où elle fut mise en partition par un élève de l'établissement, car il faut remarquer encore que tous ces jeunes gens instrumentent eux-mêmes les morceaux qu'ils veulent exécuter avec orchestre. Ainsi arrangée, la marche fut jouée, et même rejouée deux fois avec beaucoup d'effet. Il y a de la verve, du *brio* dans le style, et l'instrumentation en fait très-heureusement valoir toutes les intentions. Voilà par exemple une de ces rencontres devant lesquelles un Persan d'autrefois se serait extasié avec justice, et pourquoi pas un Français d'aujourd'hui ? Une marche militaire composée par une jeune personne, instrumentée par un jeune soldat et exécutée, en présence de l'auteur, par tout un orchestre en épaulettes ! Cela vaut bien la peine qu'on signale le fait à ses contemporains.

Autre rencontre non moins digne d'une paraphrase orientale ou française. Le lendemain, je passais la soirée chez un de nos auteurs dramatiques les plus habiles et les plus féconds, celui qui, dans ces derniers temps, a compté le plus de succès brillants et prolongés sur nos scènes lyriques. Il y avait là une réunion choisie, élégante, un petit nombre d'invités des deux sexes, qui semblaient tous attendre quelque chose. Qu'attendaient-ils? une lecture, une confidence poétique ou dramatique? Peut-être le supposez-vous ; mais vous êtes dans l'erreur. Tout-à-coup je vois un paravent s'ouvrir, et une séance de prestidigitation commencer dans toutes les règles. Les tours de magie blanche les plus ingénieux, les plus gracieux, se succèdent, s'enchaînent, se compliquent. Un nouveau Robert Houdin se révèle, et ce Robert Houdin quel est-il? Le maître de la maison, qui prouve aux plus incrédules que l'art dramatique conduit à tout, et que la science du monde n'est étrangère à rien. Le fait est que notre auteur n'est pas moins adroit de la main que de la plume, qu'il dramatise ses expériences avec un goût parfait, et que la seule chose que je le défie d'escamoter, c'est la satisfaction générale, je dirai presque l'enthousiasme de son public.

Je croyais la soirée finie; pas du tout, la musique y devait jouer son rôle. Une jeune personne modeste et pensive avait regardé toujours, sans que sa physionomie eût trahi le moindre désir d'être regardée une seule fois. On la prie de se mettre au piano, de chanter, et elle chante. On me dit qu'elle est l'auteur des morceaux qu'elle interprète, et ces morceaux sont charmants, délicieux. C'est l'alliance de l'inspiration et de l'art dans leur plus fine fleur. Sa *Berceuse*, son *Bolero*, sont marqués au cachet d'une individualité rêveuse et tendre. Son chant de la *Sirène* est plus remarquable encore : l'interprète s'y élève au niveau du compositeur, si même elle ne le surpasse. Il n'est pas de cantatrice qui s'aventure dans des vocalises plus hardies, dans des points d'orgue plus émaillés de modulations excentriques, pour revenir au ton primitif avec plus de simplicité, de bonheur; on jurerait qu'il n'y a rien au monde de plus facile, parce qu'il n'y a rien de plus facilement fait.

Je demande le nom de cette musicienne extraordinaire, et pourquoi ne vous dirais-je pas qu'elle s'appelle Mlle de Reiset? Un pareil talent, une pareille vocation ne sauraient garder l'anonyme. Mlle de Reiset ne se borne pas à de ravissantes cantilènes : elle a écrit des trios, des septuors, que les maîtres estiment; elle a composé même une symphonie que nous entendrons l'hiver prochain. J'allais oublier : elle peint la miniature aussi bien qu'elle compose et qu'elle chante. Ah ! comme je multiplierais en son honneur les exclamations de surprise, si j'avais l'honneur d'être Persan; et dans une telle circonstance, *comment peut-on ne pas être Persan?*

PAUL SMITH.

LE MOIS DE MARIE A SAINT-GERVAIS.

L'église de Saint-Gervais, quoique renfermant la dépouille mortelle d'un grand nombre d'évêques et autres personnages illustres, n'était guères connue jusqu'ici du public que par le Christ de Préault qui orne une de ses chapelles. Saint-Gervais n'est point situé dans l'enceinte élégante de Paris; on n'y va pas, on y passe. Mais qui passe devant Saint-Gervais? L'ouvrier qui revient de sa journée, le garde national mélancolique qui, en attendant l'heure de monter sa faction au corps-de-garde de l'Hôtel-de-Ville, vient contempler la façade de l'église dédiée aux bienheureux Gervais et Protais, et se demander si leur martyre dura vingt-quatre heures comme le sien.

L'autre jour j'étais ce garde national. En proie aux pensers sombres et amers qu'inspire la bufflettérie, j'errais le long d'un trottoir désert. Il était neuf heures, la lune brillait à l'horizon, les sons affaiblis d'un orgue se faisaient entendre. D'où venaient-ils? D'une église devant laquelle j'étais arrivé sans m'en douter. Les fidèles entraient en foule : je suis les fidèles. Des voix pures et harmonieuses s'épanouissaient

sous les voûtes sonores, les cierges étaient éclairés, des fleurs fraîchement cueillies ornaient le maître-autel. Je m'approchai du chœur où les musiciens étaient réunis, et j'entendis chanter successivement cinq ou six morceaux, un *Ave verum*, un *O salutaris!* un cantique, un noël, que sais-je encore? Enfin un *mois de Marie* complet, régulier, avec ténors, basses, soprani, à Saint-Gervais, derrière l'Hôtel-de-Ville! C'était à n'en pas croire ses oreilles.

Quoique la musique ait fait depuis quelque temps de grands progrès à Paris, le prodige ne saurait aller jusqu'à transformer les ouvrières et les bourgeoises de ces quartiers lointains, polisseuses, chamareuses, femmes de fabricants ou d'épiciers, en Stoltz ou en Alboni. Mais d'où viennent donc ces virtuoses si dévotes aux bienheureux Gervais et Protais? Je m'avance, je fends la foule, j'arrive enfin auprès des musiciens. Alors tout s'explique : je reconnais parmi les chanteuses des figures qui font l'ornement de nos salons, Mme de C..... et sa ravissante fille, qui joint au charme poétique d'une tête de Keepsake la grâce et l'esprit d'une physionomie française ; la jeune et jolie Mme V..... Mais je m'arrête, ne voulant pas mêler plus longtemps le profane au sacré. C'est Mme de C....., l'une des notabilités musicales du monde parisien, l'émule des Sparre et des Merlin, qui a organisé ces concerts religieux ; elle y chante les *soli* avec une voix et une méthode qu'envieraient bien des cantatrices de métier.

On a parlé dans quelques journaux du mois de Marie de Saint-Philippe-du-Roule. Etait-ce un concert, une représentation ou une cérémonie religieuse? Un peu de toutes ces choses. Des actrices, des femmes du monde, des amateurs, des artistes ; cela ne va guère bien ensemble. Comme dans les coulisses, on fait du cabotinage de sacristie. Les amours-propres luttent, les rivalités se croisent; il est impossible que l'exécution ne se ressente pas un peu de ce manque d'harmonie intérieure. Chacun a des prétentions, et rien n'est affreux comme la musique prétentieuse. On pourrait ajouter un chapitre charmant à la galerie déjà si nombreuse des ridicules musicaux et l'intituler : Histoire morale et politique d'un mois de Marie. Je vous le promets pour l'année prochaine, car ces concerts paraissent destinés aux honneurs de la vogue. Déjà on cherche à s'enlever les amateurs ; on lutte pour son église comme un impresario pour son théâtre. Je connais un baryton chez lequel pleuvent les invitations à dîner, et un ténor auquel deux ou trois paroisses font la cour sous la forme de charmantes maîtresses de maison.

Je termine par une réflexion sérieuse. Au lieu de faire de la coquetterie musicale à Notre-Dame-de-Lorette, à Saint-Philippe-du-Roule ou ailleurs, pourquoi les femmes du monde ne suivraient-elles pas l'exemple de Mme de C... et n'abandonneraient-elles pas les riches chapelles de la vierge mondaine et fardée du faubourg Saint-Honoré ou de la Chaussée-d'Antin pour l'autel en bois de la vierge populaire? Elles contribueraient ainsi à l'éducation et à la moralisation du peuple; c'est encore une excellente manière d'être dame de charité.

T.

REVUE CRITIQUE.

MUSIQUE DE CHANT.

M. Stockhausen. — M. Stadtfeld. — M. Duvivier.

Depuis les mélodies de Schubert, si riches d'harmonies pittoresques, dramatiques, l'astre de la romance française pur sang, exclusivement mélodique, a pâli. Le public parisien veut des chants harmoniés, et ses compositeurs habituels en trouvent peu de ce genre. C'est qu'on s'use bien vite au métier de mélodiste à petite forme. Voici trois airs, sous le titre de *Souvenirs religieux*, pour soprano, avec accompagnement d'orgue, de piano ou de harpe, composés par M. Stockhausen père, qui nous viennent de la province, et qui méritent une mention honorable. Si le titre lithographié, fait à Guébwiller, est un peu lourdement riche d'ornements prétentieux ; si le texte musical, lithographié aussi, ne se distingue pas par le goût et l'élégance de notre typographie musicale de Paris, cela n'empêche pas l'*Ave Maria*, l'*O Salutaris* et le *Stabat mater* de M. Stockhausen père d'être d'un bon style de musique sacrée. La mélodie en est facile, aisée, noble, et l'harmonie, sans recherche, en est pure et naturelle. Ajouter que deux cents exemplaires de ce chant se vendent au profit des pauvres de la société Saint-Vincent-de-Paul, à Colmar, c'est dire que M. Stockhausen a trouvé le moyen d'embellir de bonne musique par une bonne action.

— Nous voici en présence de quatre autres mélodies venant de Bruxelles, et composées par M. Stadtfeld. Ces mélodies sont intitulées : la *Cloche*, la *Voix inconnue*, *Edwige* et le *Chant de l'oiseau*. Ces bagatelles vocales sont agréables et bien écrites pour la voix. La cloche, que tant de compositeurs ont imitée si souvent, a été traitée par M. Stadtfeld avec un charme tout empreint de mélancolie. La mélodie en est franche et distinguée, et l'accompagnement est pourvu de la sonnerie des cloches voulues en ce genre de musique imitative. La *Voix inconnue* a bien ce vague romantique qui convient à la romance moderne, mais que le poëte a trop rempli d'interrogations sans réponses, sans solution. *Edwige*, intitulée aussi *Bluette*, est

Un de ces lieux communs de morale lubrique
Que Lulli réchauffait des sons de sa musique.

Le chant en est naïf et vrai. Si la mélodie n'a pas toute la carrure exigée dans ces petites pièces de musique de salons et d'amateurs, cela n'en est pas moins gracieux et aussi agréable à dire qu'à entendre. Le *Chant de l'oiseau* est une charmante étincelle musicale. C'est joli, léger comme un vol d'oiseau. L'accompagnement est plein d'une élégance logique qui montre que le compositeur a aussi bien en lui le sentiment de l'orchestre que celui de la mélodie.

L'*Aube naît*, le *Chant du prisonnier* et la *Fleur mourante* sont trois mélodies composées par M. Duvivier, qui méritent aussi d'être citées. La princesse du chant, Mme la comtesse Rossi, à qui elles sont dédiées, les propagera sans doute dans les salons aristocratiques, dans les régions de la haute fashion musicale. Moyennant cette protection artistique et nobiliaire, et par leur mérite intrinsèque, ces mélodies seront accueillies et fêtées dans le monde musical.

Messe brève et première grande symphonie par M. Albert Sowinski.

— Une messe brève pour deux dessus ténor et basse, avec accompagnement d'orgue, publiée par M. Albert Sowinski, et qu'il a fait exécuter dernièrement en l'église de la Madeleine, est une partition de musique religieuse bien écrite, et dont la forme abrégée convient fort aux églises qui ne peuvent déployer un luxe de chœur et d'instrumentation peu en harmonie, au reste, avec la noble simplicité de Palestrina et des anciens maîtres en style sacré. Le *Sanctus* et l'*Agnus Dei* sont pleins de pompe et de véritable onction. Cette messe sera fréquemment exécutée parce qu'elle est facile à monter et à exécuter. C'est donc une œuvre de religion, de conscience et de commerce que M. Sowinski a faite là. Qu'il soit donc plus béni que critiqué! M. Sowinski a publié aussi une première symphonie en cinq divisions et à grand orchestre, très-respectueusement dédiée à Sa Majesté Oscar Ier, roi de Suède et de Norwége. Si l'on trouve que cette manière de mettre très-respectueusement un ouvrage sous la protection d'un roi semble entaché d'anachronisme de notre temps, on peut se convaincre, en lisant la partition de M. Sowinski, que sa symphonie est aussi d'un autre temps, de celui où l'on en faisait de meilleures qu'à présent. N'ayant pas l'espace voulu pour nous livrer à l'analyse d'une aussi vaste compostion, nous dirons seulement que cette partition est une œuvre magistrale; que si quelques-uns des motifs manquent de franchise, d'originalité, celui de l'*andante* est plein de suavité, de mystère et de charme, et qu'il est traité, travaillé avec autant de science que de goût. On peut en dire autant du *scherzo*. Si nous n'avions souvent rendu justice au talent de M. So-

winski, nous dirions que cette nouvelle composition est faite pour le placer au rang de nos meilleurs compositeurs.

MUSIQUE DE PIANO.

MM. Kruger, — F. Hünten, — Charles Voss, — Henri Rosellen.

— Et maintenant, passant des dessins originaux aux arabesques, du compositeur à l'arrangeur, nous allons jeter un coup d'œil rapide sur quelques-unes des fantaisies qu'a inspirées la partition du *Prophète*. M. W. Kruger, pianiste aux compositions fines, ingénieuses, à l'exécution correcte et brillante, vient d'écrire, inspiré par le dernier chef-d'œuvre de Meyerbeer, une fantaisie sur la pastorale et la marche du Sacre dans le *Prophète*. Cette œuvre, à laquelle l'auteur a donné la qualification de brillante, et qui l'est en effet, entre en matière par la pastorale de l'ouvrage, pastorale, idylle, tableau plein de fraîcheur, scène aux champs dans laquelle on entend bruire toutes les douces animations de la nature. Le pianiste-compositeur jette toutes les richesses de ces murmures poétiques, et il puis il attaque la belle *Marche du Sacre*. Cette marche, puissamment rhythmée dans le ton brillant de *mi* majeur, se développe sur le clavier et va largement à son but, et puis revient à la pastorale, dans laquelle, cette fois, le compositeur développe tous les luxes du rhythme, des traits et d'une riche harmonie jusqu'à la péroraison en mesure à douze-huit, qui termine ce morceau de concert dédié à Mme Pleyel.

— Voici revenir dans le champ de l'arrangement M. Hünten, dans ce champ qu'il a tant labouré, et dans lequel il a fait naître des bottes, des hottées de fleurs musicales qui ont passé par tant de jolies et petites mains. Il entre aussi en matière, lui, par un dessin champêtre, et puis il aborde les charmantes glissades des patineurs; mais tout cela d'une exécution facile qui fait qu'il y a une foule de demi-pianistes, de tiers, de quart de pianistes, qui aiment la musique de M. Hünten, parce qu'elle est accessible à tous les degrés de force sur cet instrument.

— Dans une fantaisie dramatique, M. Charles Voss a aussi paraphrasé quelques-unes des pensées musicales du *Prophète*. Le thème du finale du troisième acte sert ici de courte introduction en *si* bémol majeur; puis vient la pastorale, qui, à ce qu'il paraît, plaît beaucoup aux arrangeurs du nouvel opéra. La *Marche du Sacre* intervient, également dessinée dans la forme et la tonalité qu'il a plu à l'auteur de lui donner. Plusieurs autres motifs choisis dans la partition et que l'arrangeur a cousus ingénieusement ensemble, donnent une riche variété à cette fantaisie, qui ne sera pas une des moins recherchées de celles qu'a inspirées le *Prophète*.

— M. Henri Rosellen, l'arrangeur à la mode par excellence, ne pouvait rester muet devant la vogue du *Prophète*, et sa plume féconde a mis au monde une nouvelle fantaisie, toujours brillante, sur le dernier ouvrage de Meyerbeer. Il débute, lui, par le choral des trois anabaptistes, ce chant si caractéristique et qui a si bien la couleur du temps où se passe l'action. Comme ses confrères en paraphrase, M. Rosellen attaque, après cette mélodie sombre et féroce en mesure à neuf-huit, la pastorale en *si* bémol majeur, qu'il varie en traits *thalbériens* sur le motif; et puis d'autres traits en doubles octaves, après que l'auteur a eu la modestie d'indiquer qu'on peut passer d'un signe à un autre pareil pour opérer une coupure dans sa fantaisie si on la trouvait trop longue. La *Marche du Sacre* sert ici de péroraison. Cela termine pompeusement cette fantaisie, qui ne sera pas la moins recherchée dans les salons où l'on fait de la musique, et où l'on préfère surtout celle qui est à la mode. Le même compositeur a mis à contribution, en exploitation, une autre mine riche de mélodie et de motifs à bâtir toutes sortes de fantaisies; il en fait une sur la *Fée aux Roses*. Cette réminiscence presque générale de la partition est une sorte de féerie musicale dans laquelle les mélodies, les phrases de chant, les harmonies ingénieuses vous frappent l'oreille et vous enchantent comme l'opéra lui-même. Enfin pour finale de cette scintillante revue de la partition intervient le charmant air-duo dans lequel la fée vieillie demande avec tant de charme au prince un baiser. Ce finale en valse est traité d'une brillante façon et laisse à l'auditeur le plus joli souvenir des mélodies de l'opéra dans lequel il y en a tant.

HENRI BLANCHARD.

CORRESPONDANCE.

Berlin, 27 mai 1850.

Mme Viardot vient de nous quitter et de prendre directement le chemin de Paris. Avant de partir, elle a voulu reparaître dans les *Huguenots*, où nous avons pu l'admirer et l'applaudir encore : nous sommes donc plus heureux que vous autres Parisiens, à qui la grande cantatrice ne s'est révélée que dans le *Prophète*. Mme Viardot se reposera une quinzaine de jours à quelques lieues de votre capitale, pour aller continuer le *Prophète* à Londres, secondée par Mario, Tamberlik et Mme Castellan.

Cependant les représentations du chef d'œuvre de Meyerbeer ne seront pas interrompues à Berlin. Mlle Wagner, qui a déjà rempli à Hambourg le rôle de Fidès, remplacera Mme Viardot, et, après elle, Mme Behrend-Brandt, du théâtre de Francfort, est appelée à hériter de ce rôle capital. C'est toujours Tichatschek qui chante celui de Jean de Leyde. A l'expiration de son congé, lorsqu'il lui faudra retourner au théâtre de Dresde, auquel il appartient, Jean de Leyde sera joué par Ander, du théâtre de Vienne. Vous voyez que toutes les garanties sont prises dans l'intérêt du public berlinois.

Nous avons eu la reprise de l'*Armide*, de Gluck : c'est Mme Kœster, si parfaite dans le rôle de Berthe, du *Prophète*, qui remplissait celui de l'enchanteresse; mais il faut convenir que ni son chant, ni son jeu n'en atteignaient l'idéal. Mlle Rachel, qui doit bientôt venir, pourra lui enseigner comment on interprète les ouvrages anciens sans les enluminer d'un coloris trop moderne, sans leur donner ces allures trop bourgeoises, qui les défigurent complétement. Ziesche, la basse taille, est aussi détestable dans l'Hidraot d'*Armide* que dans le Zacharie du *Prophète*.

L'ouverture du théâtre Friedrich-Wilhelmsstadt a eu lieu. C'est une petite mais très-jolie salle, et, quoiqu'on n'y joue pas encore d'opéras, on serait tenté de croire que sa destination est musicale, puisque l'orchestre a pour chef un compositeur distingué, Lortzing, auteur du *Czar et le Charpentier*; mais il aura fort à faire pour que son orchestre s'améliore et devienne bon à quelque chose. La position de Lortzing n'est pas une sinécure. Nous avons remarqué une jeune actrice qui donne beaucoup d'espérance; elle se nomme Mlle Schulz, et son avenir promet d'être brillant.

Si du théâtre nous passons aux concerts, nous avons à signaler d'abord celui qu'on a donné à la cour et dans lequel a été exécutée la nouvelle composition de Meyerbeer, intitulée : *Fackeltanz* (danse aux flambeaux). C'est là un morceau vraiment original et d'un effet magique. Il était joué par deux cents musiciens pris dans la musique des régiments de cavalerie, et dirigés par Wieprecht. Il serait à regretter qu'une inspiration de cette valeur fût perdue comme une œuvre de circonstance, et que l'auteur ne trouvât pas bientôt une place qui la mît en lumière et en assurât la durée à perpétuité.

L'ouverture de *Struensée* a été jouée aussi de manière à ne laisser aucun doute sur les beautés de premier ordre dont elle est remplie. Encore un chef-d'œuvre qui ne demande qu'à devenir populaire et qui le deviendra.

Une jeune cantatrice suédoise, Mlle Ebeling, s'est fait entendre dans ce concert. C'est une élève de Garcia, qui fait grand honneur à son maître. Avec son talent et sa figure, une belle fortune lui est réservée.

Théodore Pixis, le jeune violoniste, a donné aussi un concert dont le succès ne vous étonnera pas. Vous le connaissez, et vous savez qu'à son âge on marche toujours en avant. Notre virtuose a suivi la règle.

Avec le retour de Marie Taglioni, la saison des ballets va commencer au Grand-Théâtre. Comme lever de rideau, comme prélude aux œuvres chorégraphiques, M. de Kustner va mettre à l'étude *Sultana*, ouvrage en un acte, joué à l'Opéra-Comique de Paris, et dont la partition est de M. Maurice Bourges.

Je lis dans un journal qu'une partie de l'orchestre de Berlin s'est abstenue de participer à l'ovation décernée à Meyerbeer à propos de son *Prophète*. Pour être exact en toute chose, il faut dire que les récalcitrants étaient au nombre d'*un seul*; et comme peut-être il ne se présentera pas d'autre occasion de faire connaître à la postérité cet homme *unique*, je le nommerai ici : c'est M. Taubert.

NOUVELLES.

*** Comme nous l'avions prévu, le *Prophète* a encore eu cette semaine ses deux représentations également belles, également productives. L'Alboni a continué d'exercer le prestige de son admirable talent, et Roger l'a secondée comme à son ordinaire, dans la première soirée, celle de lundi; mais ce que nous n'avions pu prévoir, c'est que le brillant ténor s'est trouvé subitement hors d'état de prendre part à la seconde soirée, celle de vendredi, et que, pour ne pas faire manquer le spectacle, Gueymard a subitement aussi consenti à prendre sa place. Une annonce a été faite, et le remplaçant accepté. Gueymard a donné, dans cette circonstance, non-seulement une preuve de zèle, mais une preuve de talent incontestable. Chanter ainsi sans préparation, un rôle comme celui de Jean de Leyde, et le chanter comme il l'a fait, c'est bien mériter de la direction et du public. Le jeune artiste a dû être heureux et fier de son épreuve. Léon Fleury l'avait suppléé dans le rôle de l'anabaptiste, qu'il a créé avec un plein succès.

*** C'était à l'Opéra la semaine des indispositions. Mercredi, Mme Laborde n'avait pu chanter le *Rossignol*, ni Mme Cerrito danser le ballet de *Stella*. Le spectacle se composait donc du *Freischütz* et du *Diable à quatre*. Mlle Petit-Brière chantait pour la seconde fois le rôle d'Annette dans le chef-d'œuvre de Weber. La jeune artiste y a fait preuve de talent et de progrès.

*** L'Opéra-Comique donnait dimanche dernier le *Val d'Andorre*, joué par tous les artistes qui en ont créé les rôles principaux, hormis celui de Georgette, dans lequel Mlle Lavoye était remplacée par Mlle Lemercier. Le chef-d'œuvre a été reçu comme toujours. Mlle Darcier, Mocker, Battaille, Mlle Révilly, Jourdan, et aussi Mlle Lemercier, ont obtenu des bravos chaleureux, selon leur droit et leur mérite.

*** Le lendemain, l'*Eclair* n'a pas été revu avec moins de plaisir. Boulo, Jourdan, Mmes Grimm et Meyer y sont toujours très-remarquables.

*** L'assemblée générale de l'Association des artistes-musiciens est fixée au mardi, 18 juin. Dans la dernière séance du comité, M. Jules Simon, chargé du rapport annuel, a lu la plus grande partie de son travail.

*** Le *New-York-Herald* donne des nouvelles de la Californie. D'après ce journal américain, les théâtres y sont en grande vogue, et Henri Herz, le célèbre pianiste, est arrivé à San-Francisco, où il se propose de donner plusieurs concerts.

*** Mlle Moisson s'est fait entendre dimanche dernier au Château-des-Fleurs, où elle a été accueillie par les plus vifs applaudissements que lui a valu le grand air du *Prophète*. Elle a eu aussi un beau succès dans l'air de la *Favorite*.

*** La Société paternelle des Orphelins a offert à Mme Pleyel, en témoignage de reconnaissance de sa précieuse coopération à la grande fête musicale donnée au *Jardin d'Hiver*, une magnifique montre ornée d'une couronne et du chiffre de la célèbre pianiste, en pierres fines.

*** Dans le troisième concert de la Société philharmonique de Reims, Mme Iweins d'Hennin s'est signalée surtout en chantant le duo du *Prophète* et le grand air du même opéra. Tout le rôle de Fidès convient parfaitement à la voix de la cantatrice.

*** Notre célèbre chansonnier, Béranger, vient d'adresser à M. Fr. Bonoldi la lettre suivante :

« MONSIEUR,

» Vous me pardonnerez, je l'espère, de ne vous avoir pas remercié sur-le-champ de votre envoi, quand vous saurez qu'ayant le malheur de ne pas connaître une note de musique, j'ai voulu attendre quelqu'un qui me chantât vos compositions, avant de vous en témoigner ma reconnaissance.

» Je sais maintenant combien je vous suis redevable d'avoir eu la bonté d'exprimer mes vieux refrains. Beaucoup l'ont entrepris; aucun, Monsieur, ne l'a fait avec plus de talent; et je ne suis pas étonné que le succès de vos compositions vous ait fait éprouver de petites persécutions, si ce que les journaux ont dit est exact. Je ne m'étonne plus également, Monsieur, que des artistes éminents, comme MM. Barroilhet et Géraldy, se soient faits les interprètes de vos remarquables inspirations. Quoi que vous disiez de flatteur pour mes œuvres, je sais mieux qu'un autre combien tout vieillit et meurt vite chez nous et dans notre temps : aussi, Monsieur ma pauvre vieille muse est-elle touchée, quand des faiseurs de miracles viennent, comme vous, lui répéter les paroles du Christ à Lazare : *Lève-toi*.

» Comptez donc, je vous prie, sur mes sentiments de gratitude bien sincère, et recevez, Monsieur, avec mes remercîments, l'assurance de ma considération la plus dévouée.

» BÉRANGER. »

» Passy, le 29 mai 1850.

*** La fièvre jaune, qui, de mémoire de marin, n'avait jamais paru à Rio-Janeiro, vient d'y exercer les plus grands ravages. L'escadre russe a été décimée. Parmi les nombreuses victimes de cette cruelle épidémie, nous citerons un artiste estimable, Chaix, basse-taille, élève du Conservatoire et qui fit ses débuts à l'Opéra-Comique, engagé depuis dix-huit mois au Théâtre-Français, puis au Théâtre-Italien de Rio. Chaix avait épousé, il y a près d'un an, une jeune artiste qu'on a vue à l'Opéra, Mlle Préti, qui a eu le malheur de perdre presqu'en même temps son mari et son enfant.

Chronique étrangère.

*** *Londres*, 25 mai. — Le théâtre de Sa Majesté a repris *Lucrezia Borgia* pour le début de Mme Frezzolini. Dès le premier air, le succès de la cantatrice était assuré. Si, comme actrice, elle n'a pas donné au rôle toute l'expression dont il est susceptible, au second acte au troisième, elle a enlevé l'auditoire. Mlle Ida Bertrand chantait le petit rôle d'Orsini, dont elle a fait un rôle important; on lui a redemandé les couplets : *Il segreto per esser felice*. — Du reste, les répétitions de la *Tempête* et la prochaine apparition de cet ouvrage occupent tout le monde au théâtre et hors le théâtre. Les noms de Scribe et d'Halévy excitent l'intérêt le plus vif, et leurs personnes sont aussi l'objet de l'attention générale. La mise en scène de leur ouvrage sera extraordinaire. La première représentation est annoncée comme devant avoir lieu sous peu de jours. — Au théâtre de Covent-Garden, le grand événement, c'est la reprise de *Robert-le-Diable* que chantaient l'année dernière Salvi, Marini, Lavia, Mmes Dorus-Gras et Corbari, et que chantent cette année Tamberlik, Formes, Mario, Mmes Grisi et Castellan. Le chef-d'œuvre n'a pas perdu au change. Que ne donneraient pas les habitués de l'Opéra de Paris pour voir Mlle Grisi dans le rôle d'Alice et Mario dans celui de Raimbaud, où il se montre de la naïveté la plus amusante et de la rusticité la plus spirituelle? — Le concert annuel de Benedict est fixé au 21 juin. Voici les noms qui figurent sur le programme de cette solennité : Mmes Sontag, Frezzolini, Parodi, Giuliani, Ida Bertrand, Hayes, F. Rummel; MM. Gardoni, Calzolari, Baucarde, Coletti, Belletti, Lablache père et fils, Hallé, Osborne, Sloper, Benedict, Ernst, Molique, Piatti et Vivier. Il y a en outre un orchestre et des chœurs nombreux.

*** *Dusseldorf*, 24 mai. — Une grande solennité musicale vient d'avoir lieu dans notre ville : c'est le concours de chant de quarante-trois sociétés philharmoniques d'Allemagne. Aujourd'hui, le jury musical a décerné les six prix qui étaient exposés. Le grand prix, composé d'un immense gobelet en vermeil, orné de guirlandes en relief, et qui a été donné par le prince de Prusse, a été adjugé à la Société du chant d'hommes de Cologne, représentée au concours par soixante-cinq de ses membres, qui ont exécuté deux chants, savoir : le *Signalement*, de M. François Kucken, et le *Gai vainqueur*, de Mendelssohn-Bartholdy. Le second prix, un gobelet en argent de style gothique, a été remporté par la Société *Concordia*, de Bonn. Les quatre autres prix sont échus aux Sociétés de Reuss, de Græffarth, de Lobbenath et de Greitz.

*** *Weimar*. — *Elie*, de Mendelssohn, a été exécuté dans l'église principale, sous la direction de Liszt, par l'orchestre du théâtre de la cour et les chœurs de la réunion de chant. Les chœurs d'*Antigone* et le *Messie*, de Haendel, sont en répétition.

*** *Leipzig*. — M. Wersing, directeur du théâtre, a fait hommage d'une magnifique coupe en argent à M. Widemann, en récompense du zèle et du talent dont cet acteur a fait preuve dans le rôle de Jean de Leyde. La coupe porte cette inscription : « *Au chanteur du Prophète* »

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

40 MÉLODIES DE MEYERBEER

1 vol. in-8°

1 ALBUM DE DANSE et 1 ALBUM DE CHANT

sont donnés en primes à tout abonné nouveau ou ancien de la

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS

BUREAUX : 87, RUE RICHELIEU.

PRIX DE L'ABONNEMENT : Paris, 1 an : 24 fr. — Départements et Belgique, 1 an : 30 fr. Étranger, 34 fr.

BRANDUS et Cᵉ, éditeurs, 87, rue Richelieu.

EN VENTE :

40 MÉLODIES

A une et à plusieurs voix, avec accompagnement de Piano et avec paroles françaises, allemandes et italiennes,

PAR

G. Meyerbeer.

1 volume in-8°, contenant :

Nos 1 CHANT DE MAI (Mailied).
2 SEUL (Menschenfeindlich).
3 RACHEL A NEPHTALI (Rachel und Nephtali).
4 DE MA PREMIÈRE AMIE (Hör ich das Liedchen klingen).
5 C'EST ELLE (Die Rose, die Lilie, die Taube).
6 GUIDE AU BORD TA NACELLE (Komm').
7 NELLA.
8 LE MOINE (Der Mönch).
9 LE JARDIN DU CŒUR (Der Garten des Herzens).
10 SCIROCCO.
11 LA MÈRE GRAND (Grossmutter und Enkelin) (à 2 voix).
12 MINA (Lied des venezianischen Gondoliers).
13 SÉRÉNADE (Ständchen).
14 CHANT DES MOISSONNEURS VENDÉENS (Gesang der Schnitter in der Vendée).
15 ELLE ET MOI (Sie und ich).
16 LA BARQUE LÉGÈRE (Der leichte Nachen).
17 CANTIQUE DU TRAPPISTE (Gebet des Trappisten).
18 LES SOUVENIRS (Le ricordanze).
19 DÉLIRE (Canzona).
20 A UNE JEUNE MÈRE (An eine junge Mutter).
21 LE POETE MOURANT (Der sterbende Dichter).
Nos 22 LA FILLE DE L'AIR (Die Tochter der Luft).
23 LA CHANSON DE MAITRE FLOH (Das Lied von Meister Klein).
24 LA FOLLE DE SAINT-JOSEPH (Die Wahnsinnige von Saint-Joseph).
25 SULEIKA.
26 LE BAPTÊME (Taufgesang).
27 SICILIENNE.
28 PRIÈRE D'ENFANTS (Preces, Kindergebet) (pour 3 voix de femmes).
29 LE VŒU PENDANT L'ORAGE (Gebet wachrend des Sturmes).
30 PRINTEMPS CACHÉ (Frühling im Versteck).
31 LE PÉNITENT (Luft vom Morgen).
32 LA MARGUERITE DU POETE (Dichter's Gretchen).
33 DAME INVISIBLE (Die unsichtbare Schöne).
34 LES FEUILLES DE ROSES (Die Rosenblaetter).
35 LE CHANT DU DIMANCHE (Sonntagslied).
36 BALLADE DE LA REINE MARGUERITE DE VALOIS . . . . . (Ballade der Königin Margarethe von Valois.
37 LE RANZ-DES-VACHES D'APPENZELL (Appenzeller Kuhreigen).
38 SUR LE BALCON (Auf dem Altan).
39 FANTAISIE (Phantasie).
40 AU TOMBEAU DE BEETHOVEN (Der Wanderer und die Geister an Beethovens Grabe) chant solo avec chœur.

Prix : 12 fr. net.

ŒUVRES POSTHUMES DE F. MENDELSSOHN-BARTHOLDY.

QUATUOR

Pour 2 violons, alto et violoncelle.
(N° 8 de ses œuvres posthumes.)
Op. 80. Prix : 6 fr. net.

ANDANTE

Scherzo, Capriccio et Fugue.
(N° 9 de ses œuvres posthumes.)
Op. 81. Prix : 6 fr. net.

SOUS PRESSE :

Op. 82. **Variations** (*en* mi *bémol majeur*) pour piano. — Op. 83. **Variations** (*en* si *majeur*) pour piano.
Andante et **Variations** à 4 mains.

PRUDENT.

ALLEGRETTO PASTORAL.

Op. 36. Prix : 4 fr. net.

CHARLES CZERNY.

Collection de **Nouvelles Etudes de perfection** dans l'ordre progressif, en 10 livraisons.
Op. 807. **1re livraison.** Prix : 5 fr. net.

BLUMENTHAL.

Op. 14. **La plainte** (Ballade)..... net : 3 fr.
Op. 18. **L'eau dormante** (Rêverie nocturne)..... net : 3 fr.

DOEHLER.

Op. 70. **12e Nocturne** pour piano ..... net : 2 fr.
Op. 71. **Andante** pour piano et violon..... net : 3 fr.

BRANDUS et Cᵉ, 87, rue Richelieu. — TROUPENAS et Cᵉ, 40, rue Vivienne.

F. LISZT,

LE N° 3 DES

ILLUSTRATIONS du PROPHÈTE,

Chœur pastoral : Appel aux armes.
Prix : 5 fr. net.

A. GORIA,

GRAND CAPRICE BRILLANT

sur

LA FÉE AUX ROSES,

Op. 55. Prix : 4 fr. net.

R. WILLMERS,

fantaisie de concert

SUR

LE PROPHÈTE

Op. 68. Prix : 4 fr. net.

PARIS, IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie. RUE BERGÈRE, 20

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

17e Année. N° 23. 9 Juin 1850.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres. Cramer, Beale et Cie, 201 Regent street.
St-Pétersbourg. Bellizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musical.
Rome. Merle.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Id.
Leipzig. Michelsen.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements et Belgique. . . . 30
Étranger. 34

Annonces.

30 cent. la ligne. . . . . pour 1 fois.
30 cent. . . . . pour 3 fois.
20 cent. . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

Nos abonnés ont dû recevoir, *franc de port*, les 30 mélodies de Meyerbeer, qui leur sont offertes comme primes. Ceux d'entre eux qui auraient été obligés, pour les recevoir, à quelques déboursés, sont invités à en donner avis à l'administration du journal, qui les leur fera restituer.

SOMMAIRE. — Revue d'un demi-siècle, l'Opéra de 1830 à 1850 (huitième article), par **Edouard Fétis.** — Congrès musical d'Angers et de Poitiers. — Lettres sur l'état actuel de la musique en Italie (dixième lettre), par **Adrien de la Fage.** — Revue critique, nouvelles compositions de Georges Mathias, par **H. Blanchard.** — Nouvelles et annonces.

REVUE D'UN DEMI-SIÈCLE.

L'Opéra, de 1830 à 1850.

(Huitième article.) (1)

SOMMAIRE. — Abandon des traditions italiennes pures ; retour au style français. — M. Halévy. — La *Juive*. — Epreuve dangereuse pour une grande renommée. — M. Meyerbeer. — Les *Huguenots*. — Un second triomphe. — Ballets de MM. Gide et Adam. — Une muse féminine. — *Esméralda*. —M. Niedermeyer. — *Stradella*. —Retraite de Nourrit. — Début de Duprez. — Ballets de MM. Adam et Monfort. — Mme Stoltz à l'Opéra. — Circonstance qui prépare son avénement. — Retraite de Mlle Falcon. — *Guido et Ginevra* ; digne association de MM. Scribe et Halévy pour cet ouvrage. — M. Berlioz. — *Benvenuto Cellini*.—L'Opéra prépare des chanteurs pour le Théâtre-Italien. — Début de M. Mario. — Le *Lac des Fées*. — M. Ruolz ; la *Vendetta*. — La *Xacarilla* ; M. Marliani. Le *Drapier*. — Donizetti ; la *Favorite* et les *Martyrs*.—Expédient d'un lauréat de l'Institut ; M. Bazin et *Loyse de Montfort*.

Un moment la musique française avait renoncé à toutes ses traditions pour accepter celles qui lui venaient du Midi; abdiquant son caractère propre, elle s'était fait une physionomie tout italienne. Etait-ce un bien, était-ce un mal? Les avis seront partagés sur ce point. La question ne peut pas, selon nous, se résoudre d'une manière absolue. Il est incontestable que, dès longtemps, la musique française avait fait à sa sœur d'Italie l'emprunt de certaines formes qui ont agrandi son domaine ; le nier serait méconnaître des vérités sur lesquelles les annales de l'art ne laissent aucun doute. Etait-elle moins elle-même pour cela? Vraiment non. Qui oserait dire que Rubens ne fut pas un peintre original? et cependant ne sait-on pas que le génie de l'illustre artiste se trempa à la source des chefs-d'œuvre de l'école vénitienne? Cependant, s'il est permis de se moquer des préjugés nationaux de certains amateurs qui considéraient jadis comme une calamité publique l'arrivée des bouffons à Paris, ainsi que l'acclimatement de la musique italienne en France, il faut convenir qu'il y eut beaucoup de ridicule chez ceux dont les sympathies étaient exclusivement acquises aux partitions datées de Rome, de Naples ou de Venise, et qui auraient voulu que les compositeurs français se résignassent à l'imitation servile des formules ultramontaines. L'art suivait la voie dans laquelle l'avait fait entrer le dilettantisme italien, quand un compositeur dont le nom est aujourd'hui populaire vint le ramener dans son chemin.

(1) Voir les numéros 1, 2, 3, 7, 11, 14 et 20.

C'est de M. Halévy qu'il s'agit ; tout le monde l'a compris. Déjà, à la vérité, M. Meyerbeer avait rompu avec les traditions italiennes, pour n'obéir qu'à la seule impulsion de son génie ; mais M. Meyerbeer est un artiste à part; on ne peut assimiler ses œuvres à celles d'aucune école; elles portent l'empreinte d'un talent tout individuel qui participe des qualités de divers styles, les résume, les unit, sans adopter l'un d'eux par préférence. M. Halévy est un compositeur complétement français; s'il a admis les importations italiennes et allemandes que l'usage a naturalisées, s'il s'en est servi, c'est dans une mesure qui n'altérait pas la physionomie caractéristique du genre national.

La *Juive* marqua donc un retour vers les formes françaises de la musique dramatique. Il ne faut pas faire trop bon marché des qualités qui distinguent cette école et que les étrangers se sont, à leur tour, plus d'une fois appropriées. Aux italianistes qui lui reprochent de manquer de mélodie, aux germanistes qui se plaignent de ce qu'elle n'est point assez savante, on peut répondre que leurs maîtres préférés, soit du Midi, soit du Nord, n'ont jamais produit de plus beaux ouvrages que lorsqu'ils se sont efforcés de soumettre leurs inspirations aux exigences du public parisien. Veulent-ils qu'on leur cite des noms? Nous prendrons au hasard ceux de Gluck, de Spontini et de Rossini : *Orphée*, la *Vestale*, *Guillaume Tell*, sont des témoignages que l'on peut invoquer. La musique de la *Juive* offre à un degré éminent les beautés les plus caractéristiques du genre lyrique français : la vérité dramatique, l'esprit de la scène, l'expression du chant en rapport avec le sens des paroles, et la coupe des morceaux, toujours conforme à l'importance de la situation. Le coloris historique y est des plus remarquables aussi. En écoutant la partition de la *Juive*, on se sent transporté en plein moyen-âge ; il semble qu'on reconnaîtrait dans quel temps se passe l'action, sans les indications plus positives de la mise en scène. Nous avons insisté plus particulièrement sur ce qui nationalisait en quelque sorte le talent de M. Halévy, talent dont la *Juive* sera toujours une des plus brillantes manifestations. On sait encore combien M. Halévy est harmoniste savant et ingénieux, comme les ressources de l'orchestre lui sont familières, et comme il s'entend à faire manœuvrer les grandes masses vocales et instrumentales.

1835, année de l'apparition de la *Juive*, ne fut pas fertile en nouveautés lyriques. A l'opéra de M. Halévy, deux ballets seulement furent ajoutés : *Brésilia* et l'*Ile des Pirates*. Comme nous ne faisons pas l'histoire de la mise en scène, et comme ces ouvrages ne furent remarquables que par l'éclat du spectacle, nous nous bornons à en citer les titres.

M. Meyerbeer avait une épreuve dangereuse à subir, celle d'un second ouvrage livré au jugement de la foule. Ce qui rendait cette expérience périlleuse, c'était la vogue sans exemple de *Robert-le-Diable*.

Le public, l'ingrat public est ainsi fait qu'il manque rarement de se venger de la faveur éclatante accordée à l'œuvre d'un grand artiste, par un échec injuste. Il semble honteux d'avoir laissé surprendre son admiration et cherche l'occasion de faire payer à celui qui en a été l'objet, la gloire d'un premier triomphe. A ce penchant naturel de la foule pour la réaction, se joint le zèle des envieux auxquels tout succès porte ombrage. Beaucoup de gens affirmaient que M. Meyerbeer ne pouvait pas être resté à la hauteur des inspirations qu'il avait eues en composant la partition de *Robert-le-Diable.* Il n'aurait plus d'ailleurs, comme la première fois, l'attrait du sujet, le piquant du merveilleux. C'est dans ces dispositions peu favorables que l'auteur, d'abord secondé par la fortune, trouve l'auditoire dont il affronte de nouveau le jugement. Il s'établit une lutte dans laquelle un génie vigoureusement trempé parvient seul à triompher. Telle était la situation des choses quand eut lieu la première représentation des *Huguenots.* Tous les obstacles tombèrent devant la puissance du prodigieux talent déployé par M. Meyerbeer. Avec quel admirable instinct de la scène ne sut-il pas tirer parti du sujet, profitant même des faiblesses de son poëme ! Quels charmants détails il sème à pleines mains dans les premiers actes, où l'action marche lentement, et où la musique captive seule l'attention ! Et quand l'intérêt dramatique devient pressant, dans ce magnifique quatrième acte qui restera comme un des monuments de l'art les plus complets, à quelle hauteur de conception ne s'est-il pas élevé ! On n'a pas oublié l'impression profonde causée par ce chef-d'œuvre. L'auditoire croyait le compositeur arrivé au dernier terme de la gradation de l'effet, quand il se leva spontanément pour saluer de son enthousiasme le superbe morceau d'ensemble connu sous le nom de la *bénédiction des poignards.* Vint alors le duo final, merveille d'expression dramatique, de tendresse et de passion, où chaque note est en quelque sorte un élan du cœur. Et le cinquième acte si grave, et à la fois si plein de ferveur religieuse, comme il forma une conclusion à cet opéra, digne frère de *Robert-le-Diable !*

Comme les jours, comme toutes choses en ce bas monde, les partitions se suivent et ne se ressemblent pas. Après les *Huguenots*, on monta à l'Opéra le ballet du *Diable boiteux*, dont M. Casimir Gide avait composé la musique, puis la *Fille du Danube*, due à la plume facile de M. Adam.

Esméralda présenta cette nouveauté d'une partition de grand opéra composée par une femme. Mlle Bertin s'était déjà fait connaître par un opéra comique en un acte, intitulé : *le Loup Garou* et par la musique de *Guy Mannering*, drame lyrique représenté par des amateurs devant un auditoire d'artistes. La musique d'*Esméralda* se distingua par une énergie qu'on était loin d'attendre d'une muse féminine. Les idées n'y faisaient pas défaut, et elles s'offraient sous des formes inusitées. L'auteur dédaignait évidemment les procédés conventionnels, et son originalité, car on ne saurait lui refuser cette qualité, était de bon aloi. De plus la facture accusait une connaissance des règles de l'art qui n'est certes pas ordinaire chez les artistes de son sexe. Si nous nous servons ici du nom d'artiste, c'est que peu importe la position sociale de celui ou de celle qui fait œuvre d'art. Du moment où ses compositions atteignent un certain degré de valeur, il est indifférent qu'il soit riche ou pauvre, qu'il ait cherché profit ou gloire : il est artiste.

Un opéra italien : *la Casa nel bosco*, et une romance *le Lac*, constituaient les titres artistiques de M. Niedermeyer lorsqu'il donna *Stradella.* Il devait sa réputation bien plus à la romance qu'à l'opéra. On trouva la musique de *Stradella* élégante, facilement écrite ; mais on y chercha vainement la nouveauté de la pensée, l'imprévu nécessaire de notre temps où l'on a vu surgir tant d'œuvres originales et grandement conçues.

Deux événements considérables dans les annales de l'Opéra marquèrent l'année 1837 qui venait d'être inaugurée par *Stradella.* Nous voulons parler de la retraite de Nourrit et du début de Duprez. Il semblait que jamais Nourrit ne dût quitter la scène sur laquelle son père avait guidé ses premiers pas, et où aucun revers n'avait terni l'éclat des plus brillants succès. L'annonce de sa retraite prochaine causa dans le monde artiste autant d'affliction que de surprise. Quel était le motif de cette singulière détermination ? voilà ce que tout le monde se demandait. On ne tarda pas à apprendre que la direction de l'Opéra, sans avoir eu la pensée de se priver de services éminemment utiles, venait d'engager Duprez, dont la renommée grandissait en Italie. N'y avait-il point de place pour deux ténors d'un mérite égal, dans des genres différents, sur la première scène lyrique de France ? Nourrit ne le pensa point. Accoutumé à n'avoir pas d'égal, il lui en coûtait trop de partager désormais les hommages de la foule. C'était une faiblesse, mais une de ces faiblesses inhérentes à l'organisation nerveuse d'un grand artiste. Tous ceux qui ont assisté à sa dernière représentation garderont le souvenir des témoignages d'admiration, de sympathie et d'estime personnelles qui lui furent prodigués dans cette circonstance. Chacun se retira de cette soirée péniblement ému.

Duprez ne trouva pas le public bien disposé en sa faveur. Une prévention injuste l'accusait d'être la cause, cause bien innocente cependant, du départ d'Adolphe Nourrit, et beaucoup de gens se promettaient bien de lui faire payer ce tort involontaire. La puissance du talent de l'artiste triompha de toutes les préventions. Ceux qui avaient pour lui le moins de bienveillance en entrant au théâtre, les amis de Nourrit eux-mêmes l'applaudirent avec chaleur, vaincus, entraînés par l'irrésistible ascendant de son génie d'exécutant. Jamais le chant dramatique ne s'était manifesté à l'Opéra sous des formes d'aussi grand style ; jamais surtout la déclamation n'avait été si largement accentuée. Il semblait qu'on entendît pour la première fois les récitatifs de *Guillaume Tell.* L'idée de la comparaison entre deux artistes dont le mérite n'avait pas d'analogie, ne pouvait venir à personne ; on se contenta d'admirer les qualités éminentes du nouveau ténor, sans rechercher en quoi il différait de l'habile chanteur auquel il succédait. Le public parisien donna cette fois une preuve de bon goût et d'équité. La participation de Duprez à l'exécution des anciens ouvrages piquait assez vivement la curiosité pour qu'on n'éprouvât pas le besoin de nouveautés. Chaque reprise avait l'attrait d'une première représentation. Cette circonstance explique pourquoi l'année 1837 fut pour l'Opéra une des moins fécondes, et comment il se fait que *Stradella*, escorté de deux ballets, ait été considéré comme rafraîchissant assez le répertoire.

Les deux ballets qui servirent d'appoint à l'opéra de M. Niedermeyer furent les *Mohicans* de M. Ad. Adam, et la *Chatte métamorphosée en femme*, de M. Montfort, lauréat de l'Institut, qui, de même que ses confrères les autres pensionnaires de Rome, avait longtemps et vainement attendu le poëme d'opéra promis par l'Etat aux heureux vainqueurs des concours.

Peu de temps après l'éclatante apparition de Duprez, Mme Stoltz débuta à l'Opéra. Pendant plusieurs années cette artiste avait tenu le premier emploi sur les scènes lyriques d'Anvers et de Bruxelles. Grande fut la surprise de ceux qui l'avaient entendue à cette époque, lorsqu'ils apprirent qu'elle avait mis un pied téméraire sur le premier théâtre du monde, elle qu'un public de province, tout en rendant justice à de brillantes facultés, avait plus d'une fois critiquée, non sans motif. On ignorait que le temps écoulé entre son départ de Bruxelles et son entrée à l'Opéra avait été employé par elle à des études qui l'avaient transformée. Personne, du reste, ne soupçonnait, pas plus à Paris qu'en Belgique, l'influence qu'allait prendre Mme Stoltz à l'Académie royale de musique. Les circonstances devaient la servir à souhait. Un jeune talent qu'on avait cru plein d'avenir comme il était plein d'intelligence, allait être arrêté dans son essor par un accident imprévu : Mlle Falcon perdait sa voix. Quand le bruit s'en répandit, chacun refusa d'y croire ; l'artiste elle-même, par une illusion bien naturelle, croyait n'avoir affaire qu'à une indisposition passagère. A différentes reprises, elle essaya de lutter contre les atteintes d'un mal inexorable ; mais ce fut en vain. Elle fut forcée de prendre un congé pour aller

demander du soulagement à l'air du Midi. Ce congé, qui s'y serait attendu? ce congé fut une retraite. Triste confirmation d'une vérité qu'il faut bien reconnaître, c'est que la voix perdue ne se retrouve pas; c'est que la première lésion portée à cet organe à la fois si robuste et si délicat, doit fatalement aboutir à sa complète destruction. Quoi qu'il en soit, le départ de Mlle Falcon ouvrit un champ libre au talent et à l'ambition de Mme Stoltz. Elle put dès lors rêver une position qu'elle n'eût point conquise, si le hasard ne l'eût délivrée d'une dangereuse rivale.

M. Scribe avait écrit pour M. Halévy un de ses meilleurs poëmes, celui de *Guido et Ginevra.* Jamais il n'avait mieux combiné l'effet de la scène, de manière qu'il favorisât le travail du musicien. Jamais il n'avait créé des situations plus heureuses et mieux faites pour inspirer un compositeur. M. Halévy ne demeura pas au-dessous de la tâche que lui avait tracée son collaborateur. On sait tout ce qu'il y a de poésie, de passion énergique et de chaleureuses inspirations dans la partition de *Guido et Ginevra.* Duprez, dans toute la splendeur de son talent, et Mme Dorus-Gras, chez qui se révélèrent dans le beau rôle de Ginevra des instincts dramatiques qu'on ne lui connaissait pas, contribuèrent à l'un des succès les plus complets et les plus mérités qu'ait eus l'Opéra. Peu d'années après, Mme Stoltz n'aurait pas cédé à une autre le rôle de Ginevra; mais elle n'était pas encore prima donna en titre, et elle dut se contenter de celui de Ricciarda.

Le sujet de *Benvenuto Cellini* convenait à M. Berlioz, sous ce rapport qu'il secondait son aspiration vers des formes nouvelles; mais le poëme de MM. Wailly et Barbier avait, au point de vue de la foule, l'inconvénient de sortir des traditions lyriques ordinaires. Le public, et surtout le public français, qui a la prétention de vouloir du nouveau toujours et à tout prix, ne souffre pas qu'on le dérange brusquement de ses habitudes. Ce qui est complétement inusité dans les arts le met en défiance et ne reçoit de lui qu'un accueil plein de réserve. La musique de *Benvenuto Cellini* répondit à l'attente des amis du talent de M. Berlioz. Elle était riche en effets inattendus, de cette trempe vigoureuse qui distingue les conceptions de l'artiste, et instrumentée avec cette entente parfaite des ressources de l'orchestre qu'on trouve dans ses autres ouvrages. Il fallut plusieurs représentations de *Benvenuto* pour que les habitués de l'Opéra commençassent à comprendre cette partition, qui n'avait guère d'analogie avec ce qu'ils étaient accoutumés à entendre.

Nous compterons le début de M. Mario parmi les faits qu'il faut constater dans la partie des annales lyriques dont nous nous occupons en ce moment. La direction de l'Opéra avait compris la nécessité d'assurer pour le présent un aide et pour l'avenir un successeur à Duprez, dont le zèle énergique ne pouvait pas suffire longtemps seul aux fatigues du répertoire. Elle crut avoir trouvé toute une fortune dans la voix limpide de M. Mario, et fit donner à ce chanteur une éducation artistique qui devait le préparer à ses fonctions futures. M. Mario n'était pas né pour l'Opéra français. En vain avait-il forcé sa nature; instinctivement et par la loi de son organisation même, il retourna au chant italien. Destiné à recueillir l'héritage de Duprez, il eut en partage celui de Rubini. L'Opéra, ni avant, ni depuis l'expérience de M. Mario, n'a été heureux dans ses tentatives pour naturaliser des chanteurs étrangers.

M. Auber est un assez grand artiste pour qu'on lui doive la vérité. Sa renommée ne tient pas au plus ou au moins de mérite d'une partition. Il a fait tant de charmants ouvrages auxquels la critique n'a rien à reprendre! A quoi servirait-il de dire que la partition du *Lac des Fées* fut digne de celle de la *Muette,* tandis que par une allégation semblable nous ne tromperions ni l'auteur peut-être, qui doit savoir à quoi s'en tenir sur la valeur relative de ses ouvrages, ni le public assurément, encore moins notre conscience?

La direction de l'Opéra accueillit fort courtoisement la *Vendetta*, œuvre de M. Ruolz, compositeur-amateur et comte, qui plus est. Les spectateurs firent comme la direction, le premier soir, et l'auteur put croire à un succès. Cependant le vrai public, qui s'inquiète peu des titres aristocratiques et de la condition sociale des auteurs, laissa simplement passer la *Vendetta,* comme un ouvrage sans conséquence. C'était, pour de la musique d'amateur, quelque chose d'agréablement tourné; mais on a l'habitude d'exiger plus que cela à l'Opéra.

Il y avait de l'esprit et une certaine grâce piquante dans la partition de la *Xacarilla.* M. Marliani fut complimenté pour le facile abandon avec lequel il avait composé cet ouvrage, où rien ne sentait l'effort; mais la *Xacarilla* n'était pas de ces pièces qui vivent longtemps à l'Opéra. Tout ce dont on se souvient maintenant, c'est que Mme Stoltz y avait un rôle de jeune matelot qui fut un de ses premiers succès.

L'année 1840 s'annonça modestement sous les auspices d'un ballet dont MM. Benoist, Reber et Marliani avaient composé collectivement la musique. C'était le *Diable amoureux.* Plusieurs opéras très-importants devaient voir le jour dans cette même année. Le *Drapier* vint d'abord. Disons que, bien qu'il fût de M. Scribe, le poëme n'était pas heureux, à le considérer sous le rapport de la musique. C'était plutôt un opéracomique qu'un grand opéra; la scène n'y pouvait pas être saisie grandement comme il convient qu'elle le soit à l'Académie royale de musique. M. Halévy fit de jolis morceaux, mit en maint passage de charmants détails; mais il n'avait pas eu l'occasion de mettre là des choses de grand style, comme dans la *Juive* et dans *Guido et Ginevra.*

L'Opéra fit appel à la musique féconde de M. Donizetti. La *Favorite* fut une justification éclatante de la confiance qu'on avait mise en son talent. Nous n'apprendrons à personne combien fut grand le succès de cette partition. C'était du chant facile, du chant italien; puis à côté de mélodies qui semblaient inspirées par le ciel de Naples, c'étaient des scènes dramatiques à la façon française. Il est peu de musique qui ait été plus chantée sur les théâtres, au concert et dans les salons, que celle de la *Favorite.* C'est un fait que les adversaires du style brillant de Donizetti ne contesteront pas. Le compositeur avait trouvé une chance des plus favorables dans le début de M. Barroilhet, qui parut pour la première fois à l'Opéra dans le rôle d'Alphonse, et qui effaça de prime abord le souvenir de tous les barytons que la génération actuelle avait entendus à ce spectacle.

Ne voilà-t-il pas que, pressé d'arriver à la *Favorite,* qui est le plus beau titre de gloire de Donizetti à la scène lyrique française, nous avons oublié de mentionner l'apparition des *Martyrs,* dont la partition offre des beautés réelles et dont le troisième acte surtout produisit une vive sensation. C'est par les *Martyrs* que Donizetti débuta à l'Opéra, quelques mois avant la mise en scène de la *Favorite.*

M. Bazin, lauréat de l'Institut, prévoyant bien qu'il risquait de demeurer éternellement ignoré s'il attendait pour se faire connaître le poëme annoncé par le règlement du concours, imagina un moyen assez ingénieux pour poser la première pierre de l'édifice de sa renommée. Ce fut de faire entendre à l'Opéra, sous le titre de *Loyse de Monfort,* la scène qui lui avait valu son grand prix. Cette idée lui réussit parfaitement. *Loyse de Monfort* fut applaudie à l'Opéra comme à l'Institut.

Nous approchons de la fin des annales mi-séculaires de l'Opéra. Une dernière étape nous conduira jusqu'en 1850.

Edouard FÉTIS.

CONGRÈS MUSICAL D'ANGERS ET DE POITIERS.

Une grande solennité, divisée en plusieurs journées, vient de s'accomplir à Angers avec le concours de l'association des artistes musiciens. Fatalement retardée par la terrible catastrophe qui a désolé cette ville et la France entière, elle a eu lieu dans les derniers jours du mois de mai avec un éclat qui en rendra le souvenir durable et qui

ne saurait manquer d'exercer la plus heureuse influence dans l'intérêt de l'art, ainsi que de ceux qui lui ont voué leur existence.

La première journée était consacrée à l'exécution de la messe composée par M. Niedermeyer pour la fête de Sainte-Cécile, et dont nous avons eu les prémices à Paris dans l'église de Saint-Eustache, au mois de novembre dernier. L'effet de cette belle composition n'a pas été moins complet à Angers qu'à Paris. Alexis Dupond en a dit l'*O Salutaris* de cette voix toujours si pure, et comme l'a écrit un des auditeurs éclairés : « Si bien faite pour le temple, dont elle respire la » sainteté et dont elle remplit la vaste étendue. » Entre le *Credo* et le *Sanctus*, le même artiste a chanté de plus un *Ecce panis* de Cherubini, en dehors de l'œuvre et accompagné par l'orgue seulement.

La seconde journée avait pour objet un concert spirituel dont le programme était magnifique. Des fragments de la *Création* d'Haydn, du *Stabat Mater* de Rossini, de *Moïse* du même maître, de la symphonie en *la* de Beethoven, s'y mêlaient à des airs, à des solos exécutés par des artistes de premier ordre. Alexis Dupond, Géraldy et Barbot, Mlles Dobré et Montigny s'étaient chargés de la partie vocale; MM. Leroy, Romeden, Léon Reynier, Croisilles, Brunot, Rignault, Pâquis, de la partie instrumentale. Tous se sont montrés dignes de la mission qu'ils avaient acceptée; tous ont recueilli le prix de leur talent dans des salves de bravos chaleureux. M. Croharé s'est distingué aussi comme accompagnateur.

Ce qu'il faut surtout remarquer, c'est que les chœurs, qui jouaient un rôle si important à l'église et au concert, étaient presque entièrement composés d'amateurs, et qu'ils ne se sont pas moins distingués par la beauté des voix que par la précision de l'ensemble. Le concert se donnait dans la salle du théâtre, et l'orchestre était dirigé par M. Hetzel, à qui revient une bonne part d'éloges.

Pourquoi ne pas ajouter que l'impulsion nécessaire à un tel déploiement de forces artistiques venait surtout d'un magistrat, M. Talbot, dont le zèle intelligent se signalait partout et toujours ? Pourquoi ne pas dire encore que tous les artistes parisiens qui ont participé à cette fête mémorable en sont revenus pénétrés de l'accueil charmant qu'ils ont reçu, de la noble et gracieuse hospitalité qu'ils ont rencontrée? Un fait qu'il ne faut pas oublier, parce qu'il sert à prouver la puissance du contact électrique que de telles réunions peuvent produire, c'est que les souscripteurs du congrès d'Angers, au nombre de trois cents, ont résolu de prendre un convoi spécial pour venir entendre l'Alboni dans le *Prophète*, et que cette résolution s'effectuera, selon toute apparence, le lundi, 17 de ce mois.

Presque en même temps, le 28 et le 29 mai, la grande association musicale de l'Ouest tenait ses assises à Poitiers. Les événements politiques avaient reculé ce congrès de deux années. On y regrettait l'absence de son fondateur, M. Beaulieu, de Niort; mais son souvenir y présidait et sa tradition était continuée par un jeune compositeur, M. E. Delavault, l'auteur de l'oratorio des *Captifs d'Israël*, exécuté à Niort, il y a quelques années, avec un grand et légitime succès.

Dans la première journée, la messe en *fa* de Cherubini a été dite dans l'église de Saint-Jean-de-Montierneuf. Les soli avaient pour interprètes Mme Dorus, Espinasse et M. D***. L'*O salutaris* d'Adolphe Adam, avec orgue, avait été intercalé par Mme Dorus.

Dans la seconde journée, M. E. Delavault a fait entendre des fragments d'un opéra que l'auditoire a reçus avec une faveur marquée : on s'est plu à y reconnaître des progrès notables de talent. La symphonie en *la*, de Beethoven, le chœur des *Ruines d'Athènes*, l'ouverture d'*Oberon*, la marche triomphale de Ries, formaient les autres éléments de cet admirable concert, dirigé par M. Lefort, et qui s'est terminé par le finale du premier acte de la *Juive*, cet immortel chef-d'œuvre d'Halévy.

LETTRES SUR L'ÉTAT ACTUEL DE LA MUSIQUE EN ITALIE.

DIXIÈME LETTRE (1).

Naples, 13 mars 1850.

L'hiver à Naples. — Le *maritozzo*. — Saint Alfonse de Liguori et la résurrection des mauviettes. — L'avocat du diable; l'avocat des saints. — Les neveux de leurs oncles. — L'inspecteur de la musique militaire. — Messe funèbre. — La fugue tonale. — Le castrat, *fruit sec*. — Le petit théâtre du Collége de musique. — Le programme des concerts.

Aujourd'hui je veux seulement te tenir au courant des nouveautés du jour, dans cette populeuse ville de Naples, où chacun me félicite d'avoir passé l'hiver, comme si nous n'y avions pas eu un temps affreux et un froid intolérable. Tu ne saurais imaginer tout ce que j'ai souffert dans ma grande chambre, où, comme un pauvre à la porte d'un couvent, je me suis chauffé avec un *maritozzo*; et c'est ainsi que chacun fait ici, quand on se chauffe; car le Napolitain, conservateur des vertus antiques, passe l'hiver sans feu, et prétend ainsi ressembler aux Spartiates, tandis que, vous autres, vous avez de bons poêles, de bonnes cheminées, de bons calorifères. J'aurais ici à disserter longuement, si je le voulais, sur ce mot *maritozzo*, dont l'application actuelle est assez plaisante; tu dois donc me savoir gré d'être moins habillard que de coutume, et de m'en tenir à t'apprendre que le *maritozzo* n'est autre chose qu'un pot de terre rempli de poussier de charbon allumé, et dont le résidu ne tarde pas à former une cendre chaude, dont l'approche a du moins l'avantage de garantir les mains d'une congélation absolue.

Il est certain que depuis le carnaval, qui lui-même a été de la plus complète et de la plus insipide froideur, nous n'avons eu non plus rien de bien chaud en musique. Une messe d'abord (car Dieu passe avant tout, et trop souvent l'on fait passer beaucoup de choses avec lui), ensuite quelques concerts d'artistes dont je ne te dirai rien, d'autres concerts dont je te dirai un mot, parce que c'est le *Collége royal de musique* qui les a donnés, puis un opéra bouffe, et pour couronner le tout, l'annonce de la remise à qui voudrait en accepter la charge, du privilége de San-Carlo et du Fondo, dont la puissance attractive s'efface chaque jour davantage et sera bientôt neutralisée par les effets trop bien constatés de la puissance absorbante dudit privilége.

La messe dont je veux parler a été exécutée à grand appareil et à grand orchestre pour le service funèbre des Suisses tués dans le mouvement du 15 mai; c'était donc une messe des morts. L'église du Saint-Esprit, où a eu lieu la cérémonie, était assez convenablement ornée et parée à l'intérieur; mais il s'en fallait que la musique y trouvât son compte. Elle avait été composée de commande par M. de Liguori, petit-neveu du saint de ce nom, l'un des plus récents du calendrier, car il ne date, je crois, que de 1825, et n'en est que plus fêté pour cela. Ce fut en effet saint Alfonse de Liguori qui un beau jour rendit la vie à des mauviettes dem-irôties, que des incrédules avaient embrochées et qu'ils faisaient cuire pour les manger un vendredi. Lors de la canonisation, ce miracle, l'un des plus grands et des mieux prouvés que l'on connaisse, ne manqua pas d'être attaqué et ridiculisé par l'*avocat du diable*, qui, en cette occurence, ne prit que trop bien les intérêts de son patron; mais il fut victorieusement réfuté par M. Armellini, alors *avocat des saints*, et qui a été depuis l'un des triumvirs de la république romaine, tandis que l'avocat du diable suivait le pape à Gaëte. M. Armellini parla fort bien alors, et démontra par les raisons les plus convaincantes, la vérité du fait, ajoutant même que le miracle avait en outre, au plus haut degré, le mérite de la nouveauté. Jusqu'alors, en effet, quantité de saints avaient ressuscité des morts: c'était un miracle usé; et d'ailleurs il s'agissait là d'hommes dont l'âme existait toujours et avait été simplement réintégrée dans sa pre-

(1) Voir les numéros 26, 27, 44, 46, 47, 51 et 52 de l'année 1849, et les numéros 4, 19 et 21 de l'année 1850.

mière enveloppe, tandis que dans l'affaire des mauviettes le saint avait véritablement recréé de nouveaux êtres, les mauviettes n'ayant pas d'âme, au dire de tous les théologiens.

Quand on est le neveu d'un grand homme, on peut aller loin, et il y en a des preuves; c'est bien autre chose encore si l'on est le neveu d'un saint, ou a là-haut un protecteur utile qui ne peut manquer, au moins à l'égal d'un mortel, de s'intéresser à *son coquin de neveu*, et son premier soin est sans doute de lui procurer de nouveaux protecteurs ici-bas. Il n'est pas forcé toutefois de lui enseigner la musique : aussi M. de Liguori (le neveu) est-il allé l'étudier en Allemagne. Ce fait n'est pas très-honorable pour une ville telle que Naples, où l'on venait jadis de toutes les parties de l'Europe pour prendre des leçons à une école réputée alors avec raison la meilleure de toutes ; mais il n'a rien que de très méritoire pour M. de Liguori, qui a réellement, comme nous allons le voir, profité des leçons prises hors de son pays. A son retour on a créé pour lui une place d'inspecteur de la musique militaire; cet emploi a fait tout de suite de lui un gros personnage musical, et lui a valu d'être appelé à composer une messe en l'honneur de ceux qui ont trouvé la mort en renversant les baricades élevées par le peuple, le 15 mai 1848, et fourni ainsi une occasion à la canaille de Naples de piller quelques maisons pour la gloire et pour l'amour de la monarchie.

Cette messe n'a guère plu ici qu'à ceux qui l'avaient commandée et à celui à qui elle a été payée, non vraiment que l'on puisse dire que ce soit une mauvaise composition, mais en raison de la différence de style que l'on y remarque avec la musique d'église des compositeurs napolitains. C'est en effet une pièce toute allemande : elle est presque toujours en chœur ; c'est à peine si l'on y entend par-ci par-là quelque fragment solo et quelque passage à deux ou trois voix. Cette manière au fond est peut-être la meilleure à l'église, mais comme elle sort des habitudes reçues, elle n'a point été goûtée. Cependant on devait des éloges à plusieurs parties fort bien écrites à tous égards, d'autant plus que l'exécution a été fort passable. M. de Liguori, qui, par sa place et ses relations, a dû nécessairement prendre des habitudes militaires, avait distribué dans l'auditoire un certain nombre d'aides-de-camp, chargés d'expliquer ses intentions et de diriger en quelque sorte l'opinion. L'un d'eux, s'adressant à moi, eut la bonté de me dire que la musique placée, je crois, sur les paroles *confutatis maledictis*, était une fugue, et, ce qu'il trouvait particulièrement digne d'observation, une fugue *tonale*. J'eus la bouche ouverte pour lui dire qu'il s'y prenait mal pour faire valoir l'œuvre, car une fugue *réelle* est plus difficile à écrire qu'une fugue de ton; mais je m'abstins et je fis prudemment : quiconque laisse apercevoir qu'il sait faire une fugue commence ici à être montré au doigt comme ayant en musique des idées fort surannées; voilà précisément pourquoi M. de Liguori ne jouit point parmi les musiciens napolitains d'autant d'estime que beaucoup d'autres. Son aide-de-camp, par la manière dont il s'était exprimé, avait su éviter de se compromettre et s'était habilement laissé croire ignorant des difficultés de la fugue. Que je me sais bon gré de m'être tu!

Quoi qu'il en soit, cette messe est fort étudiée, bien instrumentée, et l'on voit que son auteur s'est inspiré partout du style des grands compositeurs de symphonie. Il en a écrit une lui-même qui sert d'introduction à sa messe et qui est, pour moi du moins, son meilleur morceau, quoiqu'il se soit à peu près renfermé dans les formes et la manière de Haydn, qui, en effet, est moins dangereux à imiter que Beethoven. Je ne veux pas oublier de te dire que quelques passages à soprano solo ont été exécutés par un castrat, élève de Crescentini, qui en avait d'abord espéré quelque chose et l'avait traité en bon confrère; mais le pauvre homme est resté *fruit sec* ; sa voix n'a jamais pu acquérir la justesse d'intonation, et c'est dommage, car si elle manque de force, son timbre n'est pas sans agrément. Il est maintenant à Naples le seul de son espèce. Un autre *musico*, nommé Tarquinio, qui est revenu pensionné de la cour de Dresde où il a chanté pendant une vingtaine d'années, ne se fait plus entendre depuis que sa voix a faibli. Je l'ai entendu autrefois; il possédait une belle voix et était loin d'être sans talent. Quant à celui dont je parle, il donnerait une bien faible idée de ces voix si justement vantées, jadis si communes en Italie et aujourd'hui perdues, et il ne faut pas hésiter à le dire, toutes réserves faites sous le point de vue moral, perdues au grand détriment de l'art musical. J'aurai peut-être par la suite occasion de revenir sur ce sujet.

C'était dans les grands établissements de Naples connus sous le nom de Conservatoires que se formaient à l'art du chant les personnages dont je te parle, parfaits quant à l'organe vocal, s'ils étaient moins parfaits sous d'autres rapports. On a même prétendu, ce qui était faux, que l'opération s'exécutait dans les Conservatoires mêmes. On pardonnerait, à la rigueur, au Collége royal de musique, héritier desdits établissements, de n'avoir plus de pareils élèves s'il en offrait de moins habiles qui du moins perpétuassent l'ancienne réputation de l'école de chant napolitaine. Mais que dire en ceci de l'état des choses? Et quelles tristes réflexions n'y a-t-il pas à faire?

Il est d'usage de donner au commencement du carême quatre concerts ou représentations exécutés par les élèves de l'établissement. Jusqu'à ces derniers temps, ces représentations avaient lieu sur un petit théâtre ménagé dans la plus grande salle de l'endroit; le plus habile élève compositeur faisait exécuter par ses camarades un petit opéra de sa composition, et commençait ainsi à prendre l'habitude de la scène et du public. Cet usage était trop utile et trop raisonnable pour n'être pas aboli; il a cessé d'exister depuis cinq ou six ans. Les élèves ne s'essaient plus dans une pièce avant leur sortie du collége; le petit théâtre a été démoli et on lui a substitué un orchestre en amphithéâtre adossé au fond de la salle, qui est étroite et longue, et servait, je crois, dans l'origine pour la réunion du chapitre, lorsque les religieux célestins occupaient le couvent de San-Pietro-à-Majella, donné depuis au collége de musique. J'ai cru d'abord que cette abolition du théâtre était venue des prêtres directeurs du lieu quant à la partie littéraire, morale, religieuse et disciplinaire; ce qui ne veut pas dire qu'il ne sorte de là que des élèves très-lettrés, très-moraux et très-disciplinés; pour religieux, ils le sont tous à la manière de leurs maîtres, qui est sans doute la bonne. Je me trompais en attribuant à ces maîtres l'idée de l'abolition du petit théâtre; ils ont eu le bon sens de comprendre qu'une école destinée à un objet spécial n'en devrait jamais être détournée; la suppression est venue d'ailleurs. On ne représente donc plus de pièces. Voyons comment on se comporte à l'égard des concerts. On en donne quatre l'un sur l'autre, de telle sorte que le premier ayant lieu un dimanche, le dernier appartienne au dimanche suivant. Quant au programme de ces quatre concerts, tu ne me croirais pas si je ne t'en envoyais un imprimé qui peut se réduire comme il suit :

PREMIER ET TROISIÈME CONCERTS.	DEUXIÈME ET QUATRIÈME CONCERTS.
Première partie.	*Première partie.*
1. Symphonie de l'élève Ventrolla.	1. Id.
2. Concerto de basson.	2. Concerto pour deux flûtes sur le *Stabat* de Rossini.
3. *Qui tollis*, chœur de l'élève Serrao.	3. Id.
4. Concerto pour deux trompettes.	4. Fantaisie pour clarinette.
5. Finale de la *Zelmira* de Rossini.	5. Id.
Seconde partie.	*Seconde partie.*
1. Le *Rimembranze*, symphonie de Mercadante.	1. Id.
2. Fantaisie pour violon.	. . . . .
3. Chœur de *Vascello di Gama*, de Mercadante.	2. Id.
4. Fantaisie pour hautbois sur les *Lombardi*, de Verdi.	3. Fantaisie pour violoncelle sur le *Polineto* de Donizetti.
5. Hymne à Pie IX, de Mercadante.	4. Id.

Ce programme est-il croyable? Je te le demande : Est-ce bien à Naples qu'il a été imprimé et annoncé? Y a-t-il réellement des concerts à exécuter dans cette ville? Est-ce dans cette ancienne terre classique de l'art du chant que l'on se réunit à quatre reprises pour entendre dix morceaux dans lesquels il n'y a ni un solo ni un duo? O erreur! ô ignorance! ô barbarie! Grands compositeurs, grands

chanteurs du siècle passé, si vous pouviez un instant lever les dalles des églises qui couvrent votre dépouille mortelle et entendre ce qui s'exécute aujourd'hui dans le pays qui était votre séjour de prédilection, ne vous hâteriez-vous pas de redemander la nuit et surtout le silence du tombeau?

ADRIEN DE LA FAGE.

(*La suite au prochain numéro*).

REVUE CRITIQUE.

MUSIQUE DE PIANO.

Nouvelles compositions de Georges Mathias :

Op. 5, Allegro appassionato.—Op. 6, Ronde des Gnomes.—Op. 7, Polonaise de salon. Op. 8, Feuilles de Printemps — Op. 9, Rimembranza.

Franz Liszt a subi les inconvénients d'une illustration anticipée. Il a été, comme on sait, enfant précoce, extraordinaire, célèbre comme exécutant et compositeur. Il porte la peine de cette dernière qualité prématurée, et lorsqu'il lui tombe ès-mains quelque production, quelqu'œuvre de ses facultés enfantines d'une hâtive facilité, il s'écrie et se récrie avec une sorte d'indignation répulsive : Ah! ceci est du jeune Liszt! et il jette l'œuvre avec dédain.

M. Georges Mathias a été aussi un enfant précoce, mais qui n'en est pas à se reprocher son passé comme compositeur. Il n'a commencé à écrire, que nous sachions, que lorsqu'il s'est senti force et suffisant savoir pour le faire; et, de plus, c'est de son propre fonds qu'il tire la plupart de ses ouvrages. Toujours préoccupé d'un sentiment ou d'un tableau de la nature, quand il veut composer, ses morceaux pour le piano ont de la couleur, du caractère; ils peignent les émotions du drame intime de cœur, les contemplations des beautés de la nature, et parfois une idéalité fantastique. C'est ainsi que la fantaisie peut reconquérir l'originalité que de trop serviles *arrangements* lui ont fait perdre. Par exemple, la *Ronde des Gnomes* pour piano seul, de M. Mathias, est d'un compositeur fantaisiste qui sait, on ne peut mieux, unir le caprice à la méthode, à l'unité de la pensée. Il n'appartient qu'aux musiciens qui savent tirer un parti logique d'une idée mélodique de composer dans le genre fantastique; car jeter sur le papier une pensée singulière, à laquelle on fait succéder une ou plusieurs pensées bizarres, fantasques, c'est opposer l'ignorance au savoir; c'est rendre synonymes les mots d'abondance et d'indigence, de variété et de stérilité.

Les gnomes, comme on sait, sont des génies mystérieux et souterrains, amis de l'homme, suivant les traditions superstitieuses du moyen-âge. M. Mathias a pu supposer, dans un caprice d'imagination fantastique que ces êtres, non sur, mais sous-humains, se livrent à des farandoles, danses ou rondes joyeuses qu'on entend sourdre des cordes graves du piano. Cela est en mesure à trois-huit, en *mi* mineur, tonalité triste et mystérieuse, comme tout ce qui vient de dessous terre ou qui y retourne. Le *sotto voce* et le *mysteriosamente* jouent ici un grand rôle, comme on le pense bien, et cependant le joyeux triolet intervient dans cette fantaisie-valse d'une façon suffisamment brillante. Fatigué de ce qui se passe sur cette terre politique et littéraire, on ne sera pas fâché de savoir comment on danse, comment on s'amuse sous cette terre, au dire de M Mathias.

En contraste de cette fantaisie de l'autre monde, notre virtuose pianiste a fait célébrer, et l'on peut dire chanter d'une façon suave à son instrument, *les Feuilles de printemps*, esquisse légère et mélodique, tableau délicieux de la brise du soir bruissant à travers les arbres au moyen d'un *andantino espressivo e grazioso* en *mi* majeur, mesure à six-huit. Sous ce titre complexe de *Feuilles de printemps* qui vous berce des souvenirs de Théocrite, Virgile, Thompson et Gessner, vient un charmant *andantino comodo* à deux, en *la* bémol majeur, intitulé : *Lettre à un ami*, lettre d'une page de gravure, pensée délicate délicatement exprimée; et puis le *Chant du bereeau*, ondulation musicale que beaucoup de pianistes compositeurs ont déjà plus ou moins bien exprimée, et que M. Mathias a tout empreinte d'une tendresse maternelle comme d'une délicieuse mollesse de mélodie et d'harmonie dont tout auditeur aimera sans doute à se bercer.

Les Violettes, *les Regrets* et *Forget me not* (*ne m'oubliez pas*) sont trois autres étincelles musicales, qui toutes trois terminent on ne peut mieux le joli bouquet de ce feu d'artifice musical, qui brillera bientôt dans tous les salons et sur tous les pianos des artistes et des amateurs.

La *Rimembranza*, intitulée aussi *impromptu*, est une bagatelle, un trait capricieux et brillant, fait pour exercer la main droite d'une utile façon, trait sur lequel s'enchevêtre d'une manière piquante le thème de cette rapide pensée.

La polonaise, cousine germaine du boléro de l'Ibérie, s'est reposée trop longtemps; la *Polonaise de salon*, écrite par M. Mathias, est caractéristique, bien rhythmée, et rappellera sûrement la patrie absente aux nombreux enfants de l'héroïque Pologne, et cette polonaise de Dombrowski, si célèbre dans les fastes guerriers de la Lithuanie : c'est la *Marseillaise* de ce pays de luttes, de victoires et de revers. La polonaise de M. Mathias est plus chorégraphique que guerrière; elle est surtout mélodique et brillante, harmoniée avec richesse, et rhythmée avec vigueur.

Qui de nous n'a pas pris la plume avec vivacité, avec passion, dans un transport d'amour ou de colère, pour jeter sur le papier, avec effusion, tout ce qu'il avait dans l'âme? Qui de nous n'a pas, dans sa vie, écrit *una lettera appassionata*, une lettre passionnée? Tel est le titre italien ou français que nous aurions voulu lire sur l'œuvre de M. Mathias qu'il a intitulé : *Allegro appassionato*. Passionné avec gai, joyeux, enjoué, allègre, nous paraissent étonnés et gênés de se trouver ensemble. Cette petite critique de titre faite, nous nous faisons un plaisir de reconnaître et de constater, et de proclamer que l'*Allegro* ou *la lettera appassionata* de M. Mathias est une de ses plus heureuses inspirations pour le piano. Cela est plein de verve et de chaleur; cela est logique et véritablement passionné et dramatique. Le style en est bon, ferme, moderne et classique tout à la fois. Il y a une grande variété dans les épisodes, les moyens accessoires de ce morceau remarquable. L'animation de tête et de cœur dont il est tout empreint passe sur le clavier et dans les doigts de l'auteur quand c'est lui qui l'exécute : il impressionne profondément son auditeur; c'est une confidence vive, animée, intime, en même temps qu'un brillant solo de concert qui élève le piano à la hauteur d'un théâtre, et le virtuose qui a écrit cela à celle de poëte et d'auteur dramatique.

HENRI BLANCHARD.

NOUVELLES.

*** Demain, lundi, à l'Opéra, le *Rossignol* et le *Violon du Diable*.

*** Le *Prophète* a été donné mercredi et vendredi. Dès la première de ces deux représentations, Roger avait repris le rôle de Jean de Leyde, et sa voix complétement remise lui a permis de le chanter avec autant de puissance et de charme que jamais. L'Alboni fait toujours merveille dans le rôle de Fidès. Son succès est loin d'être épuisé, ce qui n'empêche pas que le terme de son séjour à l'Opéra n'approche. Levasseur, se trouvant indisposé, c'est Genibrel qui l'a remplacé mercredi et vendredi, il s'est bien acquitté de cette tâche. Il était remplacé lui-même par Guignaut.

*** Lundi dernier, *Robert-le-Diable* a été joué par les artistes qu'on peut appeler la jeune troupe. Gueymard a montré du talent et de l'énergie dans le rôle principal, ainsi que Mme Julienne dans celui d'Alice. Genibrel, qui chantait celui de Bertram, a fait preuve de grands progrès. Mlle Petit Brière, qui remplissait celui de la princesse, a encore besoin de s'aguerrir pour avoir tous ses moyens; elle a bien chanté le grand air du second acte.

*** Le *Démon de la nuit*, ouvrage en deux actes, dont la musique est de Rosenhain, sera chanté par Roger, Brémont, Portheaut, Mmes Laborde et Hébert-Massy.

*** On répète un ballet en deux actes, *Paquerette*, composé par Saint-Léon, et dont la musique a pour auteur M. Benoist, à qui l'on doit déjà de si charmantes partitions.

*** La *Malibran* noire, ou si vous aimez mieux, l'*Ourika* chantante dont on parle depuis quelque temps, s'est fait entendre d'un petit nombre de personnes dans le salon du directeur de l'Opéra Cette audition intime lui a été complétement favorable. Mme Martinez (car tel est son vrai nom) possède une organisation musicale des plus fines et des plus distinguées. Elle chante, en s'accompagnant de la guitare avec beaucoup de talent, d'élégance même, et elle mime ses chansons en comédienne excellente. Sa voix, un peu altérée en ce moment par suite du changement de climat, a plus d'expression que d'éclat; mais si le volume n'en est pas très-fort, en revanche elle se prête à la volubilité des mouvements les plus rapides, à la variété des accents joyeux ou douloureux, moqueurs ou mélancoliques. Ce n'est pas tout que d'entendre la cantatrice, il faut la voir: elle est à la fois musique et spectacle. Nous trouvons donc que Sa Majesté la reine d'Espagne a eu grandement raison de l'admettre parmi les artistes de sa chambre royale.

*** C'est hier samedi qu'a dû être donnée à Londres, au théâtre de Sa Majesté, la première représentation de la *Tempête*, opéra nouveau de MM. Scribe et Halévy, d'abord annoncée pour jeudi dernier. Dans notre prochain numéro, nous rendrons un compte détaillé de cet événement littéraire et musical.

*** Aujourd'hui dimanche, à midi et demi, il y aura exercice public des élèves au Conservatoire de musique et de déclamation. La séance se composera des *Fausses infidélités*, comédie en un acte et en vers, de Barthe, et de *Joseph*, opéra en trois actes, musique de Méhul. Elle commencera par une ouverture de M. Charles Galibert, élève de M. Halévy.

*** Duprez est revenu de son excursion départementale avec toute sa troupe, composée de ses élèves, et une abondante moisson de succès; il a déjà repris ses fonctions de professeur au Conservatoire.

*** Sous le titre de *Robert-le-Diable*, la *Gazette musicale de Milan* donne un article auquel nous empruntons les détails suivants: Un riche Hollandais a formé une bibliothèque d'un millier de volumes contenant les programmes des représentations des meilleurs opéras dans toutes les villes importantes du monde durant les dernières vingt années. On y trouve, en outre, des renseignements sur tous les débuts, les représentations à bénéfice, sur la vie des artistes, sur les cadeaux qu'ils ont reçus, etc. A la tête des opéras se place *Robert-le-Diable*. Le succès universel de ce chef-d'œuvre est vraiment fabuleux. Il a été joué sur 70 théâtres en France, sur 52 théâtres en Allemagne. Enfin, il a été admiré en Hongrie, en Bohême, en Belgique, en Hollande, en Suisse, en Angleterre, Russie, Danemark, Suède, Moldavie, Pologne, Portugal; à la Nouvelle-Orléans, à New-York, à l'Ile-Bourbon, à l'Ile-de-France, en Algérie, à Péra, etc.

*** L'Académie des beaux arts, dans sa séance d'hier samedi, a désigné les élèves qui concourront cette année pour le grand prix de composition musicale. Sur les onze prétendants admis à l'épreuve préparatoire, elle en a définitivement choisi six dans l'ordre suivant: 1° MM. Charlot, élève de MM. Carafa et Zimmerman; 2° Bazille, élève d'Halévy; 3° Caspers, élève du même; 4° Hignard, élève du même; 5° Alkan, élève de MM. Adam et Zimmerman: 6° Jonas, élève de M. Carafa.

*** L'assemblée générale de l'association des artistes musiciens est toujours fixée au mardi 18 juin. Elle aura lieu à midi, au bazar Bonne-Nouvelle Déjà l'assemblée générale des artistes peintres, architectes, sculpteurs, graveurs, dessinateurs, s'est tenue dans la même salle, propriété commune des deux associations. C'est M. Dauzats qui a présenté le compte rendu des travaux de la dernière année, et il l'a fait avec un talent remarquable, attesté par l'effet qu'il a constamment produit sur tout son auditoire. — L'assemblée générale des artistes dramatiques a eu lieu peu de jours après dans la grande salle du Conservatoire. M. Samson, l'organe habituel du comité, a rempli sa tâche comme il le fait toujours, avec le même esprit, le même bon sens, le même intérêt. Son rapport est un modèle de ces sortes d'allocutions qui s'adressent à des artistes; impossible de leur parler un langage plus digne et plus persuasif. MM. Marty, Bouffé et Gauthier, membres sortants du comité, ont été réélus; les membres nouveaux sont MM. Roger, Mocker, Ambroise et Dupuis.

*** La matinée musicale donnée par Mlle Clarice Maré, violoniste, émule de Teresa Milanollo, aura lieu le vendredi 14 juin 1850, à 2 heures, dans la salle de M. Herz. Dans cette solennité, à laquelle concourront plusieurs artistes d'élite, on entendra la jeune virtuose Thérèse Asti, âgée de 4 ans 1/2, qui n'a encore été entendue à Paris qu'une seule fois et dont le succès a été très-remarquable.

*** Deux enfants extraordinaires, le frère et la sœur, l'un violoniste ayant passé par le Conservatoire de Paris, l'autre pianiste, Jean et Antonia Llorenz, viennent de se faire entendre à Marseille dans la salle Boisselot et d'y exciter un égal enthousiasme.

*** Un excellent artiste, M. Barizel, ancien premier basson de l'Opéra et professeur au Conservatoire de Paris, vient de mourir à Hazebrouck, sa ville natale, où il s'était retiré depuis peu.

*** Joseph de Blumenthal, compositeur et violoniste célèbre, est mort à Vienne le 8 mai dernier. Il était né à Bruxelles le 1er novembre 1782, et avait été emmené de la Belgique par son père, employé du gouvernement autrichien, à l'époque de la révolution brabançonne. Élève de l'abbé Vogler, il a écrit beaucoup de musique dramatique, dont une partie a été attribuée à ses frères Casimir et Léopold.

*** Une mort prématurée vient d'enlever le chef d'une maison renommée dans le commerce et dans les arts. M. Louis Boisselot, frère aîné du compositeur, est mort presque subitement à Marseille, deux ans à peine après son père fondateur de cette honorable maison. C'est un chagrin véritable et profond pour ses confrères et pour les artistes.

Chronique étrangère.

*** *Berlin*, 1er juin. — La princesse Louise, fille du prince Charles de Prusse, et qui pendant le dernier séjour de Mme Viardot-Garcia à Berlin, a reçu des leçons de chant de cette célèbre artiste, lui a fait don à son départ d'un bracelet en diamants de la valeur de 2,000 thalers (7,600 fr.).

*** *Carlsruhe*, 23 mai. — Le célèbre ténor Haïtzinger, engagé depuis trois ans à Carlsruhe, et qui se retire de la scène pour se fixer dans son domaine en Styrie, a pris congé de notre public vendredi dernier, dans *Robert-le-Diable*, de Meyerbeer. A cette occasion, les dames de notre capitale ont envoyé à M. Haïtzinger une couronne de lauriers en argent, et les artistes du chant et de l'orchestre du théâtre grand-ducal lui ont fait hommage d'un grand gobelet en vermeil portant d'un côté l'inscription suivante: *A Haïtzinger, notre ami et notre camarade, le 24 mai 1850*; de l'autre côté, les noms des rôles dans lesquels ce célèbre chanteur a obtenu le plus grand succès, savoir: Robert, Lindor, du *Barbier de Séville*; Masaniello, de la *Muette de Portici*; Belmonte, de l'*Enlèvement du Sérail*, de Mozart; don Ottavio, de *Don Giovanni*; Stradella, Floristan, Adolar et Edgardo.

*** *Hambourg*. — M. Ditt est remplacé dans le rôle du *Prophète* par M. Ander, ce qui n'a diminué en rien la vogue du chef-d'œuvre de Meyerbeer, qui en est à sa 27e représentation. La troupe italienne de Berlin, qui chante en ce moment à Dresde, viendra à Hambourg au mois de juillet.

*** *Darmstadt*. — Le théâtre Grand-Ducal a fait sa clôture pour la saison par la septième représentation du *Prophète*, qui avait attiré une grande affluence, et surtout bon nombre d'étrangers. A la fin du 4e acte, Mme Marlow (Fidès) a été rappelée.

*** *La Haye*, 1er juin. — Le roi vient de rendre une ordonnance portant que tous les ans il sera représenté, sur le théâtre royal français de La Haye, un opéra-comique nouveau, écrit exprès pour cette scène par les plus célèbres poëtes dramatiques français. La mise en musique de cet opéra sera l'objet d'un concours; les compositeurs hollandais auront seuls le droit de concourir, et le vainqueur obtiendra une médaille en or de première grandeur, portant, d'un côté, le buste du roi entouré d'une couronne de chêne et de lauriers, avec cette inscription latine: *Bene merentibus*; de l'autre côté, une lyre environnée de rayons, et en exergue, ces mots latins: *Arti et ingenio*. Une semblable médaille sera décernée tous les ans à l'auteur de la meilleure comédie ou tragédie en langue néerlandaise. Le *Staats-Courant*, journal de La Haye, publiera tous les ans les conditions des deux concours.

*** *Amsterdam*. — Mlle Nissen, la cantatrice suédoise, s'est fait entendre ici, à la Haye et à Rotterdam. Partout son succès a été des plus flatteurs et des plus productifs.

*** *Pétersbourg*. — Gungl a donné son premier concert, auquel assistèrent l'impératrice et la duchesse de Leuchtenberg.

*** *Stockolm*, 24 mai, — Jenny-Lind est arrivée depuis deux jours. Des jeunes filles vêtues de blanc l'ont reçue et lui ont offert des fleurs et des couronnes. Une voiture attelée de quatre chevaux blancs, envoyée par la Société philharmonique, l'a conduite à l'hôtel où un appartement lui était préparé. Le soir, les maisons voisines ont été illuminées; il y a eu sérénade, promenade aux flambeaux. La célèbre cantatrice donnera six concerts sur le Théâtre-Royal, et, suivant l'usage, les billets ont été déjà mis en adjudication publique. Vers le milieu de juillet, elle se rendra aux eaux d'Ems. Son engagement en Amérique commencera le 1er octobre, mais ce n'est que dans le mois de septembre qu'elle s'embarquera pour New-York.

*** *Nouvelle-Orléans*. — Le *Val d'Andorre* a obtenu le plus grand succès. Pour la clôture, le Théâtre-Français a donné le *Prophète* avec une richesse, une magnificence de décors et de costumes qui sont sans exemple dans les annales du théâtre.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

En vente chez A. GRUS, boulevart Bonne-Nouvelle, 31, et chez l'auteur, rue Saint-Denis, 41 :

Explication des accords *ou abrégé des premiers principes d'harmonie*. — Prix net: 1 fr. 25 c.; par P.-F. MONCOUTEAU, organiste de Saint-Germain-des-Prés.

DU MÊME AUTEUR :

Traité d'Harmonie, contenant les règles et les exercices nécessaires pour apprendre à bien accompagner un chant. — Prix marqué: 20 fr.

Manuel de Transposition musicale. — Prix net: 2 fr. 50 c.

Exercices harmoniques et mélodiques, d'après un plan nouveau, qui permet d'acquérir plus promptement l'habitude d'employer les accords avec goût. — Prix marqué: 12 fr.

BRANDUS ET Cie,
87, rue Richelieu,

ÉDITEURS.

TROUPENAS ET Cie,
40, rue Vivienne,

EN VENTE :

IL PROFETA

di Giacomo Meyerbeer.

Partition pour Piano et Chant avec PAROLES ITALIENNES ET ALLEMANDES.

Format in-8°. Prix : 20 fr. net.

F. LISZT,
LE N° 3 DES
ILLUSTRATIONS du PROPHÈTE,
Chœur pastoral : Appel aux armes.
Prix : 5 fr. net.

A. GORIA,
GRAND CAPRICE BRILLANT
sur
LA FÉE AUX ROSES,
Op. 55. Prix : 4 fr. net.

R. WILLMERS,
fantaisie de concert
SUR
LE PROPHÈTE
Op. 68. Prix : 4 fr. net.

BRANDUS et Cie, éditeurs, 87, rue Richelieu.

BLUMENTHAL.

Op. 14. *La Plainte* (ballade). . . . . net : 3 fr.
Op. 18. *L'eau dormante* (rêver. noctur.) net : 3 fr.

DÖHLER.

Op. 70. 12e *Nocturne* pour Piano. . . . net : 2 fr.
Op. 71. *Andante* pour Piano et Violon. net : 3 fr.

PRUDENT.

Op. 36.

ALLEGRETTO PASTORAL.

Prix : 4 fr. net.

GEORGES MATHIAS.

ALLEGRO APPASSIONATO.
Op. 5. Prix : 3 fr. net.
RONDE DES GNOMES.
Op. 6. Prix : 3 fr. net.
POLONAISE DE SALON.
Op. 7. Prix : 2 fr. 50 net.
FEUILLES DE PRINTEMPS.
Op. 8. Prix : 4 fr. net.
RIMEMBRANZA
Op. 9. Prix : 2 fr. net.

40 MÉLODIES

A une et à plusieurs voix, avec accompagnement de Piano et avec paroles françaises, allemandes et italiennes,
PAR

G. Meyerbeer.

1 volume in-8°, contenant :

Nos 1 CHANT DE MAI.
2 SEUL
3 RACHEL A NEPHTALI.
4 DE MA PREMIÈRE AMIE.
5 C'EST ELLE.
6 GUIDE AU BORD TA NACELLE.
7 NELLA.
8 LE MOINE.
9 LE JARDIN DU COEUR.
10 SCIROCCO.
11 LA MÈRE GRAND (à 2 voix).
12 MINA.
13 SÉRÉNADE.
14 CHANT DES MOISSONNEURS VENDÉENS.
Nos 15 ELLE ET MOI.
16 LA BARQUE LÉGÈRE.
17 CANTIQUE DU TRAPPISTE.
18 LES SOUVENIRS.
19 DÉLIRE.
20 A UNE JEUNE MÈRE.
21 LE POETE MOURANT.
22 LA FILLE DE L'AIR.
23 LA CHANSON DE MAITRE FLOH.
24 LA FOLLE DE SAINT-JOSEPH.
25 SULEIKA.
26 LE BAPTÊME.
27 SICILIENNE.
28 PRIÈRE D'ENFANTS (3 voix de femmes).
Nos 29 LE VOEU PENDANT L'ORAGE.
30 PRINTEMPS CACHÉ.
31 LE PÉNITENT.
32 LA MARGUERITE DU POETE.
33 DAME INVISIBLE.
34 LES FEUILLES DE ROSES.
35 LE CHANT DU DIMANCHE.
36 BALLADE DE LA REINE MARGUERITE DE VALOIS.
37 LE RANZ-DES-VACHES D'APPENZELL.
38 SUR LE BALCON.
39 FANTAISIE.
40 AU TOMBEAU DE BEETHOVEN, chant solo avec chœur.

Prix : 12 fr. net.

PARIS, IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

17e Année. N° 24. 16 Juin 1850.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres. Cramer, Beale et Cie, 201 Regent street.
St-Pétersbourg. Bellizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musical.
Rome. Merle.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Id.
Leipzig. Michelsen.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements et Belgique. 30
Etranger. 34

Annonces.

50 cent. la ligne. . . . . pour 1 fois.
30 cent. . . . . pour 3 fois.
20 cent. . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Londres, théâtre de Sa Majesté, *la Tempesta*, opéra en trois actes avec prologue, libretto de Scribe, musique d'Halévy. — Conservatoire de musique et de déclamation, exercice des élèves. *Joseph* et *les Fausses infidélités*. — Mosaïque musicale, par **H. Blanchard**. — Revue critique, musique instrumentale, trios, quintette et grand septuor de M. Lavainne, par **Maurice Bourges**. — Lettres sur l'état actuel de la musique en Italie (dixième lettre, suite et fin), par **Adrien de la Fage**. — Nécrologie, Louis Boisselot, par **Sylvain Saint-Étienne**. — Nouvelles.

LONDRES.

Théâtre de Sa Majesté.

La *Tempesta*, opéra en trois actes, avec prologue, libretto de Scribe, musique d'Halévy.

Que vous dirai-je que vous ne sachiez déjà et que les cent voix de la renommée, anglaises et françaises, ne vous aient répété sur tous les tons? Quelle plus grande preuve d'entente cordiale entre la littérature, la musique et la danse de toutes les nations de l'Europe, que cet opéra italien composé par deux Français pour la capitale de l'Angleterre, chanté, dansé par des artistes français, anglais, italiens et allemands devant un auditoire cosmopolite! Et qu'on vienne encore soutenir qu'il n'y a rien de nouveau sous le soleil! O Salomon, le roi des proverbes, tu serais bien forcé de rétracter celui-là, si tu vivais!

Oui, cette fois, Scribe a pris pour collaborateur le vieux Shakspeare: il a traité son immense et magnifique poëme, la *Tempête*, comme une forêt vierge, où les chênes séculaires croissent çà et là, sans ordre aucun, pêle mêle avec les cèdres, les platanes, les sycomores, entrelacés de lianes parasites. Il a pris en main la hache et le cordeau; il a taillé, émondé, tracé des allées, ménagé des perpectives, sans que Shakspeare eût le droit de se plaindre; seulement la forêt vierge s'est changée en un parc régulier. Prospero, Miranda, Fernando, sont restés ce qu'ils étaient; Caliban lui-même, ce monstre fameux, symbole de la grossièreté sensuelle et sauvage, a gardé tous ses instincts; mais le divin, le céleste Ariel, symbole de la grâce angélique, a perdu cette voix mystérieuse et suave qui murmurait dans chaque brise de l'air: il danse maintenant et ne chante plus, mais l'orchestre chante pour lui. Un compositeur tel qu'Halévy n'était pas homme à se priver complétement d'un pareil interprète. En fin de compte, la somme des mélodies se retrouve, et ces mélodies sont les propres sœurs de celles de la *Juive*, de l'*Eclair*, du *Val d'Andorre* et vingt de autres délicieux opéras.

Comme il arrive toujours dans les solennités de ce genre fabuleux, le spectacle était à la fois sur la scène et dans la salle. Avec le prix exorbitant payé ce jour-là pour les loges et les stalles, une famille entière pourrait se retirer et vivre désormais à l'aise sans souci de l'avenir. Dès le lever du rideau, toute l'attention, d'abord éparpillée sur les femmes ruisselantes de diamants, sur les éminents personnages, se concentre sur la scène. Le prologue commence par une introduction écrite de main de maître, d'une harmonie puissante et prestigieuse, qui s'enchaîne à un chœur d'esprits invisibles. C'est le moment où le vaisseau qui porte le roi de Naples, le duc de Milan, usurpateur des Etats de Prospero, son frère, et toute sa suite, se balance sur les flots, que va bientôt soulever la plus furieuse des tempêtes. L'usurpateur est plongé dans le sommeil; il rêve, et le chœur des esprits lui reproche son crime. Pendant ce temps, Ariel paraît et disparaît: il donne le signal aux éclairs, à la foudre et aux vents. Les passagers entonnent une prière; le vaisseau se brise et s'abîme; Ariel et le chœur des esprits s'envolent; le rideau tombe. Tout ce prologue est un chef-d'œuvre d'exposition, de composition, de mise en scène. L'entrée d'Ariel, représentée par Carlotta Grisi, le chœur des esprits, la prière des matelots, excitent des tonnerres de bravos, et dès lors on ne saurait douter que le vaisseau qui porte les auteurs et leur fortune n'ait un sort pleinement contraire à celui qui vient d'échouer.

Le premier acte nous conduit à la grotte de Prospero, ce prince que l'amour des sciences a tant occupé qu'il s'est laissé détrôner par son frère. Mais le savoir est toujours bon à quelque chose. Si Prospero ne commande plus au monde des hommes, il commande à celui des esprits. Il a pour premier sujet cet Ariel, délivré par lui si miraculeusement à son arrivée dans l'île qu'il habite. Ariel veille sur Miranda, la fille chérie de Prospero, la consolation de son exil. Un chœur de génies et de sylphides berce la jeune fille des plus doux chants. Ici le compositeur a eu le talent de placer une mélodie nationale, écrite dans le siècle dernier par le docteur Arme sur les paroles mêmes de Shakspeare:

Where the bee sucks, there suck I.

Et cette mélodie charmante, qui revient de temps en temps, est encore ramenée à la fin de l'ouvrage. Si le bon docteur n'était pas mort, il mettrait sa carte chez Halévy.

Miranda se réveille. Miranda chante par le gosier de Mme Sontag. Son air est applaudi à trois reprises; l'allegro surtout en est ravissant et d'une exquise finesse. Prospero se montre sous les traits de Coletti, et Caliban sous ceux de Lablache. Jamais, non jamais, vous n'imaginerez d'effet comparable à celui de cette apparition phénoménale.

Lablache, en Caliban, est l'idéal de l'idéal. Shakspeare n'a jamais entrevu, de ses yeux de poëte, un type qui réalisât si bien sa pensée. Figurez-vous une immense chevelure rousse tout hérissée, une peau d'ours sur l'échine, les bras, les jambes et les pieds nus, et avec cela la physionomie, le regard de Lablache! Il y a de quoi en rêver longtemps!

Prospero, Miranda, Caliban, chantent un admirable trio, après

lequel les trois artistes sont rappelés à grands cris. Ensuite Prospero chante une romance à sa fille et donne ses instructions à l'aimable Ariel.

Le fils de l'usurpateur, le neveu de Prospero, Fernando arrive à son tour, conduit par le sylphe docile et fidèle. Il aperçoit Miranda; tous les deux s'enflamment l'un pour l'autre, et c'est le texte d'un adorable duo chanté par Mme Sontag et par Beaucardi, le nouveau ténor.

Au second acte (et c'est là que le poëte français a le plus inventé), Caliban dialogue avec sa mère, Sycorax, prisonnière dans un rocher. La captive lui indique un bouquet de fleurs magiques, au moyen desquelles il obtiendra l'accomplissement de trois souhaits. La mère infortunée ne doute pas que le premier souhait formé par son fils ne soit celui de sa délivrance, mais elle connaît bien mal Caliban.

Celui-ci ne tient pas plus tôt le talisman qu'il songe à satisfaire la brutale passion dont il est dévoré depuis longtemps. C'est à Miranda qu'il en veut, et il s'inquiète fort peu de sa mère. La malheureuse a beau lui crier : *Pensa a tua madre*; le monstre lui répond qu'il n'est pas l'heure et ne travaille qu'à triompher de Miranda. Pour triompher d'elle à coup sûr, il s'y prend comme Lovelace avec Clarisse Harlowe : il l'endort, et voilà l'emploi qu'il fait de son bouquet enchanté.

Quand Miranda est endormie, Caliban l'emporte dans ses bras, mais il rencontre en chemin les matelots et leur capitaine échappés au naufrage. Trinculo n'est pas d'humeur à laisser une proie aussi belle que Miranda au pouvoir d'un monstre tel que Caliban. Il invite le monstre à boire avec lui; le monstre boit, s'enivre et chante une bacchanale d'un effet surnaturel. Ses fleurs magiques s'échappent de ses mains. Miranda s'en empare et frappe Caliban d'immobilité. Je ne chercherai pas à vous donner une idée de ce second acte et de son colossal succès. Mesurez-le sur la taille de Lablache, en hauteur et en largeur. L'enthousiasme de la salle se manifeste par des bravos, des rappels aussi chaleureux que mérités. Le duo de Miranda et de Caliban, le chœur des buveurs, la bacchanale, la voix de Mme Sontag, le jeu de Lablache, sa pantomime, sa danse grotesque, en contraste avec le désespoir de la jeune fille, voilà les éléments réunis par le poëte, le compositeur et les artistes pour charmer et entraîner le public. Impossible de mieux atteindre le but, de frapper plus juste ni plus fort d'un même coup de drame, de musique et d'exécution.

Dans la *Tempête* de Shakspeare, qui n'est, après tout, qu'une parade écrite par un homme de génie, le dénouement se fait de la manière la plus simple. Après avoir attisé l'amour dans le cœur de Miranda et de Fernando, par l'entremise d'Ariel, après avoir obtenu de son frère la restitution de son duché, Prospero lui restitue le fils qu'il croyait avoir perdu. La grotte s'ouvre et laisse voir Fernando et Miranda..... *jouant ensemble aux échecs!!!* « Mon doux seigneur, vous » me trichez, » dit à Fernando la naïve Miranda, et Fernando lui répond : « Non, mon cher amour, je ne le voudrais pas pour le monde » entier. » Scribe, vous le pensez bien, termine autrement sa pièce. Le troisième acte commence par une scène dans laquelle l'usurpateur reconnaît ses torts et se réconcilie avec Prospero. Celui-ci apprend l'enlèvement de sa fille par Caliban, et délivre Ariel que le monstre avait enfermé dans un tronc d'arbre. Miranda revient, pensant toujours à Fernando; mais la voix de Sycorax se fait entendre, et conseille à la jeune fille de tuer celui qu'elle aime, parce que c'est un traître, un perfide, et que son père l'ordonne ainsi. Miranda se laisse persuader et retourne à la grotte, où elle trouve Fernando couché sur un lit de gazon. Elle lève sur lui le poignard, mais en ce moment les matelots et Caliban surviennent. Les matelots reconnaissent Fernando pour leur roi, au grand étonnement du monstre. Fernando leur montre Miranda, en leur disant galamment : « Voici votre reine. » Le talisman joue encore son rôle; le théâtre change, et une brillante apothéose étale à nos regards Fernando sur son trône, ayant à ses côtés Antonio, son frère, et Alfonso, le roi de Naples. Pour seule vengeance, Prospero laisse Caliban dans l'île, seul, et *toujours esclave*. Caliban, qui entend la souveraineté à sa manière, déclare qu'il est content de *régner*, même *sans sujets*.

Dans ce dernier acte, la musique a fourni pour sa part d'abord un beau trio entre Prospero, Antonio et Alfonso, puis un charmant récitatif, délicieusement mimé par Ariel, un duo de Miranda avec la voix caverneuse de Sycorax, un duo de la même avec Fernando, et enfin des variations ravissantes chantées par Mme Sontag avec autant de goût, d'imagination, de brio que le compositeur en a mis à les écrire.

C'est alors que le succès du poëte, du musicien, des artistes, du chef d'orchestre, et aussi du directeur, s'est dessiné en formes pyramidales. Halévy a été littéralement traîné sur le théâtre par l'affreux Caliban. Scribe, qui était resté dans sa loge, a salué l'assemblée, Lumley a fait de même. Nous savons tous, ou à peu près, ce que valent les ovations dramatiques, mais je vous jure que celle-là était sincère et qu'une émotion véritable était au fond de tous les cœurs. C'était presque un événement national pour l'Angleterre et pour la France, et cet événement se résume en trois noms illustres : Shakspeare, Scribe et Halévy.

Vous aurez certainement en France la seconde édition de cet événement extraordinaire. La *Tempête* franchira le détroit, et vous jugerez par vous-même du mérite incontestable de cette partition composée avec la rapidité de l'inspiration la plus heureuse.

Au mois de janvier dernier, Halévy n'en avait pas écrit une seule note, puisque le libretto venait à peine de lui être livré. Au mois d'avril suivant, il traçait au bas de son œuvre ce mot si cher aux poëtes et aux compositeurs : *Fin*. C'est qu'il avait saisi avec joie, avec amour l'occasion de recommencer les premiers travaux de sa jeunesse, alors que, revenant de son pélerinage de lauréat en Italie, il écrivait pour le Théâtre-Italien de Paris cette partition de *Clari*, qui fut chantée par Mme Malibran, Zucchelli, Donzelli et *tutti quanti*. Dans celle de la *Tempête*, il a prouvé que l'Italie était toujours sa seconde mère; que son génie, essentiellement français, pouvait mieux que jamais se complaire dans les régions de la mélodie pure, et se contenter du strict nécessaire en fait d'instrumentation. Vous le reconnaîtrez dans plusieurs parties de la *Tempête*, où il a réduit l'orchestre à sa plus simple expression. Dans d'autres, et notamment dans le prologue, il a déployé, comme il sait le faire, toutes les magnificences de l'art moderne, mûri au soleil des trois grandes écoles italienne, allemande et française. C'est ainsi que la musique lui doit un chef-d'œuvre de plus.

Dans le nombre de ses interprètes, vous ai-je nommé Mme Giuliani ou Julian, qui chante le rôle d'un esprit de l'air, à la place de miss Catherine Hayes, atteinte d'un enrouement subit; Mme Parodi, qui chante celui d'un matelot, et qui même a prêté sa voix à Sycorax, au lieu d'Ida Bertrand, que la grippe n'avait pas plus épargnée que Catherine Hayes? Coletti est un excellent baryton, que vous connaissez de reste. Beaucardi, le ténor, a une voix délicieuse et se formera, comme acteur; mais Lablache, Mme Sontag et Carlotta Grisi, quel trio de talents inimitables et incomparables! Comment ne pas souhaiter qu'ils vous arrivent, avec la *Tempête*, à Paris!

Le triomphe accompagne partout les deux auteurs français. Il y a cinq jours on donnait la *Camaraderie* au théâtre Saint-James. L'appui de la loge où se trouvaient Mmes Scribe et Halévy avait été couvert de fleurs par les soins de M. Mitchell. Par une autre attention de l'intelligent directeur, l'orchestre exécuta l'ouverture du *Val d'Andorre*, de telle sorte que tour à tour le poëte et le musicien eurent à remercier le public des applaudissements qu'il prodiguait à leur œuvre, à leur personne et à leur nom.

Nota. Au moment de mettre sous presse nous recevons encore la lettre suivante, datée du 14 juin. Notre correspondant commence par le récit de la représentation donnée à Saint-James et de l'ovation dont Scribe et Halévy ont été l'objet; il continue ainsi :

Mitchell est à la fois directeur du Théâtre-Français et de l'Opéra-Comique,

libraire dans Old-Bond-Street, conducteur de troupes chantantes et entrepreneur de caravanes lyriques à travers les trois royaumes, enfin le premier et le plus hardi spéculateur sur les billets de théâtre : c'est-à-dire qu'avec deux ou trois autres libraires de Londres, Mitchell prend chaque saison pour 15 ou 20,000 liv. st. de loges et places aux principaux théâtres, et les revend avec un bénéfice ou une perte considérable, selon que la saison est bonne ou mauvaise. Mitchell a eu des soirées, des extra-nights où il faisait 500 l. st. de bénéfice. Si l'on ajoute à cela qu'il est le plus aimable et le plus obligeant de tous les hommes, aimé de tout le monde, même de ses artistes, actif, habile, intelligent au possible, on saura ce que c'est que M. Mitchell, le directeur du Saint-James's Theatre, King-street.

Il a engagé cette année Chollet et Mlle Charton, Samson, Régnier, Lafont, Mlles Denain, Nathalie, Déjazet, Octave, Page, Figeac, Constance, Grave et bien d'autres étoiles encore; enfin, il a, pour la fin de juin, Rachel, et c'est avec et par elle qu'il termine sa saison; mais ensuite il l'emmène en tournée, en Angleterre d'abord, puis en Allemagne; Dieu sait quand il reviendra; pourvu que Rachel ne l'enlève pas, car alors que deviendrait Saint-James's-Theatre en 1851?

Cette année 1851 est l'objet de toutes les préoccupations, le but du travail de toutes les intelligences, la cause de mille et une gigantesques spéculations: c'est l'année de l'Exposition universelle. Dire ce qu'il se bâtit dès à présent de bénéfices monstrueux, d'affaires monstres, de rêves dorés dans toutes les têtes d'industriels, d'hôteliers, de taverniers, de commerçants quelconques, est la chose impossible.

Il est évident que Londres, qui a bien trois fois la superficie de Paris, ne sera pas à beaucoup près assez vaste pour contenir la moitié des étrangers qui y afflueront On dit que le lord-maire a l'intention de faire établir dans les parcs de Londres des bivouacs, des baraquements colossaux, où chaque tranche de bœuf vaudra 10 schellings, où chaque lit de camp sera payé à la la nuit une livre sterling par personne.

Vous devez avoir lu déjà dans quelques journaux l'histoire du banquet de Blackwall, offert à nos amis Scribe et Halévy par le Garrick-Club. Un dîner splendide avec les 52 entrées de poisson obligées, dans les beaux salons de Black-Wall, où l'on a sous ses pieds la Tamise, les docks de la compagnie des Indes, et un chemin de fer entre deux, avec des milliers de navires bornant l'horizon de tous côtés, une société d'élite, choisie dans ce que l'Angleterre a de plus éminent, voilà ce que le Garrick-Club offrait à nos compatriotes.

L'entente la plus cordiale, la plus franche gaieté, n'ont cessé de régner pendant tout le dîner. Au nombre des souscripteurs j'ai remarqué ou plutôt l'on m'a fait remarquer : M. Taylor, baronet-journaliste, fort riche et fort influent, présidant le banquet; M. Albert Smith, homme de lettres distingué qui va donner incessamment des séances fort curieuses, dont nous reparlerons; Charles Taylor, le poëte dramatique, qui a gagné une fortune considérable à traduire, à adapter au théâtre anglais le théâtre de Scribe; des journalistes à n'en plus finir, Davison, Gruneisen, Horace Mathew et le colonel des Horse-Guards, le jeune lord Seymour et Sams, le libraire de la reine, le plus aimable, le plus obligeant de tous les hommes; puis des Français, des Belges, des Allemands; Sallandrouze, Zimmerman, J. Herz, Massol, etc.

J'en passe, et des meilleurs.

Je n'ai pas envie de vous dire tout ce qui s'est fait, dit, bu et mangé pendant le repas, j'arrive aux speeches.

M. Taylor, président : A MM. Scribe et Halévy ! A Scribe, dit-il, le plus grand génie dramatique qu'ait eu la France depuis Molière. (Longs applaudissements.)

M. Scribe répond avec cette simplicité et cette bonhomie que vous savez; il remercie avec effusion et boit au grand maître de l'art dramatique, à Shakspeare. (Hurrah ! tonnerre d'applaudissements.)

Zimmerman porte la santé du président du banquet.

Halévy porte un toast de remerciement à la bienveillance, à l'urbanité, à la noble hospitalité de l'Angleterre.

Quelqu'un que je connais porte un toast à la presse anglaise.

M. Charles Taylor se lève pour répondre à ce toast; la fin de son speech est très-originale :

« Je voudrais bien, dit-il, porter la santé de notre hôte illustre, M. Scribe; mais, ajoute-t-il en hésitant, c'est comme si l'on forçait un galérien à boire à la santé d'un sergent de ville. Voilà pourquoi, moi, qui ai fait métier toute ma vie de voler, de piller M. Scribe, je ne sais si je serai bien accueilli de vous en portant un toast en son honneur. »

Massol se lève, réclame le silence, et, de cette voix énergique et vibrante qu'on lui connaît, chante trois couplets en l'honneur de l'Angleterre, de Scribe et d'Halévy.

Nous citons le second, qui nous a frappé, et que nous avons retenu à peu près :

Salut à toi, prince de l'harmonie,
Qu'a consacré tant de succès nouveaux,
Cher Halévy, dont le noble génie
Hier encore excitait les bravos.
Jusqu'à Paris que l'écho les répète,
Que ces bravos retentissant dans l'air,
Portent au loin le bruit de la *Tempête*,
Chez nous jadis annoncé par l'*Eclair*.

Ces couplets sont accueillis par des applaudissements qui menacent de devenir frénétiques; l'assemblée se lève avec solennité; chacun dit en frappant dans ses mains : *One, two, three, hurrah! hurrah!* sept fois *hurrah!*

Les oreilles m'en bruissent encore.

CONSERVATOIRE DE MUSIQUE ET DE DÉCLAMATION.

Exercice des élèves.

Joseph et *les Fausses infidélités.*

C'était une excellente idée que celle de reprendre le *Joseph* de Méhul, au Conservatoire, et d'autant meilleure que de nos jours il ne pouvait guères être repris en un autre lieu. L'auteur de la pièce, Alexandre Duval, raconte qu'il ne la composa que sur un défi qui lui fut porté chez Mme Gay, le lendemain même de la première représentation d'*Omasis*, tragédie empruntée par M. Baour Lormian à la touchante histoire des livres saints Méhul n'avait pas été le moins ardent à provoquer l'auteur, et il avait ses raisons; il comprenait parfaitement ce que son génie mâle et simple trouverait de ressources dans un pareil sujet. Il sentait une espèce de parenté entre son style et celui de la Bible. Alexandre Duval croyait travailler pour le grand Opéra; mais Méhul avait encore ses raisons pour préférer l'Opéra-Comique, et l'ouvrage fut donné à ce théâtre en 1807, l'année du traité de Tilsitt, dans le même mois que la bataille d'Eylau. Le rôle de Joseph était joué par Elleviou, celui de Siméon par Gavaudan, et celui de Benjamin par la charmante femme de cet artiste remarquable. Le succès fut grand comme le méritait un chef-d'œuvre musical, mais la recette médiocre à Paris. Au contraire, l'ouvrage fit la fortune des directeurs de province. Cette espèce de contradiction s'est souvent reproduite à l'occasion des pièces sans amour : Paris en veut absolument, tandis que sur ce point la province se montre beaucoup moins exigeante. Tirez-en la morale que vous voudrez, il ne s'agit ici que de musique.

Pour nous, ce qu'il y a de plus bizarre aujourd'hui, c'est la disposition musicale de l'ouvrage. Nous avons fait des progrès en ce qui concerne la coupe d'un canevas lyrique. En 1807, la musique vivait encore sous la domination de la poésie et même de la prose : elle n'était que leur très-humble et très-obéissante servante. Elle n'élevait la voix que lorsque l'une ou l'autre de ses supérieures croyait n'avoir plus rien de bon et d'essentiel à dire. Elle leur abandonnait la plupart des situations capitales : par exemple, dans la scène où Joseph se fait reconnaître de son père et de ses frères, elle entamait un morceau d'ensemble pour l'interrompre tout juste à l'endroit le plus pathétique et laissait la prose achever le dénouement. C'est qu'alors aussi, à l'Opéra-comique, les acteurs se piquaient encore plus de bien jouer que de bien chanter. Aujourd'hui quel est le musicien qui s'aviserait de commencer un opéra de la manière du monde la plus vocale, en donnant successivement au même personnage un grand air et une romance, et ne plus songer ensuite qu'à écrire des morceaux d'ensemble, sauf un trio, un duo et une seconde romance? Beaucoup de situations, le récit du songe de Jacob, la scène de Jacob, de Benjamin et de Siméon, qui avoue son crime et exhale ses remords, appelaient la musique, et la musique en est restée absente parce qu'il y avait système et habitude de faire autrement.

Tout cela n'empêche pas *Joseph* d'être une partition de premier ordre, digne du prix décennal qui lui fut promis, sinon décerné. Les artistes, les amateurs l'ont entendue avec un vif sentiment de plaisir exécutée par les élèves du Conservatoire aussi bien, quelquefois mieux qu'elle n'aurait pu l'être sur un théâtre réel. Par la nature du sujet,

par la sévérité, la pureté du style musical, *Joseph* est un ouvrage qui doit demeurer au répertoire de l'cole. S'il s'agissait d'une école littéraire, ce serait autre chose; nous demanderions instamment que la prose mélodramatique et souvent drolatique d'Alexandre Duval en fût bannie ou tout au moins passée au filtre épuratoire, comme l'eau quasi-bourbeuse que l'on puise le long de nos quais.

L'exécution générale de *Joseph* est une de celles qui honorent le Conservatoire. Riquier a bien chanté le rôle principal. C'est un élève de belle taille, de belle figure et de belle voix. Il n'a plus à corriger qu'un vice de prononciation lilloise, une certaine paresse de lèvres plus sensible dans le dialogue que dans le chant. Merly a supérieurement rempli le rôle de Jacob : l'acteur et le chanteur étaient au même niveau; Pujol a fait un tour de force dans le rôle de Siméon : il a développé un instinct dramatique, une sensibilité, un accent qu'on était loin de soupçonner en lui, que l'on considérait plutôt comme un chanteur ayant fait ses preuves de bon goût naturel et d'habileté acquise. Merly et lui ont fortement ému l'auditoire : il y a eu des larmes versées, des sanglots étouffés. Mlle Tillemont, qui est née pour chanter et pour jouer le rôle de Rosine, n'était pas tout à fait à son aise dans celui de Benjamin : cependant elle y a mis de la gentillesse. Briatte, Bussine jeune, Bourgeois et Lemaire remplissaient les autres rôles, qui sont peu saillants. Les chœurs, chantés par la masse entière des élèves, ont produit un admirable effet. La mise en scène était excellente, et pourtant on n'avait consacré aux répétitions que quinze jours au plus.

Les *Fausses infidélités*, de Barthe, précédaient *Joseph*. MM. De Mougeot, Métrème, Lesage, Mlles Coblentz et Savary servaient d'interprètes à ce marivaudage rimé, qui n'est plus dans nos mœurs, que personne ne sait plus dire et que personne non plus ne se soucie d'entendre. Il est vrai qu'au Conservatoire il faut se façonner à tous les styles; mais je n'en plains pas moins les pauvres jeunes gens forcés de débiter toutes ces choses infiniment petites avec une grande perruque, de la poudre, des robes à queue ou l'épée au côté !

P. S.

MOSAIQUE MUSICALE.

Pendant que Londres est le terrain des luttes artistiques, que les séances musicales y sont de saison, que les virtuoses de toutes les capitales de l'Europe se rendent dans cette ville, les concerts sont à l'état d'exception dans Paris. Pour y stimuler la curiosité de cette classe nombreuse de la société qui ne possède pas de maison des champs, et ne peut ni ne se soucie d'aller faire de l'idylle aristocratique à la campagne, on donne, dans la plupart de nos théâtres, des représentations dites extraordinaires et à bénéfice pour un artiste quelconque et souvent fictif. Ces solennités sont presque toujours des marqueteries, des pastiches dramatiques, chorégraphiques, dans lesquels la musique joue aussi son rôle, et dont l'effet le plus piquant est souvent dans l'intérieur des coulisses. Rien de plus pittoresque que ce tohu-bohu, ce *raout* d'artistes de différents théâtres désorientés de leurs habitudes, de leur exactitude et de leurs effets ordinaires sur leur public ordinaire. Chacun d'eux peut, là, tâter le pouls au public vrai, payant, et qui n'est nullement atteint de la fièvre d'un enthousiasme de commande ou réel.

Et pour justifier les tons divers et les couleurs contrastées qu'annonce le titre de cet article, nous devons dire que si les journaux de la Guienne et des Pyrénées nous annoncent que plusieurs brillants concerts ont été donnés à Bordeaux et dans la capitale du Béarn, ville natale de Henri IV, par la blanche et blonde Mlle Guénée, Mme Martinez, de la Havane, au teint d'ébène, vient de nous donner, mercredi dernier, dans la salle Herz, un concert dont ses chansons américaines et andalouses ont fait presque tous les frais. Mme Maria Martinez, négresse, élevée à Séville et pensionnaire de la reine d'Espagne, ne possède pas précisément ce qu'on appelle une grande voix, ni même une savante méthode, mais elle est cantatrice-comédienne : elle raconte une séguidille, elle joue non seulement de la guitare, dont elle s'accompagne toujours, mais elle joue aussi ses boléros avec la voix, dit la *buenaventura*, décrit *el mosito del barrio* (le jeune homme du quartier); et, par des inflexions inattendues de contralto, des sifflements, une prononciation gutturale de certains mots d'origine arabe et mauresque comme il en est tant dans la langue espagnole, elle provoque l'étonnement, le rire et les applaudissements. C'est quelque chose d'insolite, de bizarre, d'original, de mélancolique et de gai qui vous transporte en pensée dans un harem de l'Orient. Si vous ajoutez à tout cela la couronne de roses rouges et de feuilles d'un vert cru que Mme Martinez portait sur sa tête; sa robe blanche de mousseline des Indes ornée de six volants, sous les manches desquelles sort un bras rond, potelé et de belle forme, en voilà plus qu'il n'en faut pour piquer la curiosité parisienne, un peu émoussée à l'encontre du géant et du prince Colibri.

Mme Martinez chante, récite et joue la chanson espagnole ainsi que M. Darcier fait de la romance et de la chansonnette française. Cela n'a pas précisément de grands rapports avec l'art du chant, avec ses progrès; les intonations manquent d'homogénéité entre elles : cette manière de chanter sent plus le vaudeville que l'art lyrique. Si l'âme dramatique et musicale s'y montre par lueurs, on voit que l'instrument lui manque pour se manifester au dehors et se mettre en communication avec l'ouïe et le goût exercés de l'auditeur.

Nous avons entendu dernièrement M. Darcier à Rouen, où il a donné deux concerts dans la salle du Cirque. Son talent excentrique a été peu compris du public normand, qui saisit cependant avec assez d'intelligence les choses d'art et de finesse dramatique. En pensant à ce chanteur exceptionnel, qui a commencé sa réputation au milieu des fumées de l'estaminet lyrique du passage Jouffroy, où des applaudissements frénétiques ont dû lui faire monter à la tête les fumées de l'orgueil, nous sommes entrés dans un de ces lieux toujours lyriques, qui a nom café Moka. A l'exemple de l'Astolfe, de l'Arioste, qui alla chercher la raison de Roland dans la lune, nous nous sommes dirigé vers la porte Saint-Denis, dans la rue de la Lune, où se trouve situé l'établissement musical en question, dans l'espoir d'y rencontrer cet esprit de mélodie franche qui se perd de jour en jour. Le propriétaire de ce café-concert, qui a pris ingénieusement le nom de Moka, dit d'ailleurs, sur ses affiches, et pour amorcer les consommateurs, que madame DURAND, *dont on a déjà apprécié le beau talent, s'y fait entendre chaque soir*. Nous avons donc entendu Mme Durand et ses émules, charmantes cantatrices; et puis d'autres chanteurs de romances, de chansonnettes plus ou moins sentimentales, plus ou moins gaillardes; et dans tout cela nous n'avons trouvé que vulgarité, forme de mélodie employée et réemployée depuis un quart de siècle par tous nos romanciers ou romancistes, comme on voudra. Cela n'empêche pas que le café Moka n'ait ses dilettantes, ses enthousiastes, qui félicitent la *prima donna* du lieu, lui adressent des madrigaux et lui donnent des poignées de mains artistiques.

Ces établissements se multiplient dans Paris, car tout ce qui vicie abonde, et dans tous ces lieux, c'est toujours la romance et la chansonnette qui règnent sans partage.

Par un de ces contrastes qui nous font aller de l'art à l'industrie, des chefs-d'œuvre à la parodie, du blanc au noir, comme nous l'avons dit plus haut, nous passerons de ces concerts qui marchent peu dans la voie du progrès de l'art, à la matinée musicale donnée par Mme Farrenc pour faire concerter quelques-unes de ses élèves avec MM. Dorus, Maurin et Chevillard. Dire que ces virtuoses ont exécuté des trios de Beethoven, de Hummel, de Pixis, un excellent duo pour flûte et piano, par Kuhlau, et qu'ils ont joué cette bonne musique avec autant de plaisir qu'en ont éprouvé leurs auditeurs, c'est prouver qu'ils ont été secondés en artistes par Mlles Salomon, Caroline et Hermance Lévy. Que Mlle Salomon prenne un peu de la chaleur de

Mlle Hermance Lévy ; celle-ci, par cet emprunt, se trouvera forcée de modérer ses mouvements ; elle pressera moins ; et que toutes trois enfin tâchent de faire fonctionner la main gauche avec plus de vigueur, d'attaquer, d'accentuer les basses enfin, la netteté, la délicatesse, le *brio* de leur main droite, du trait qu'elles font d'une égalité parfaite, n'en ressortiront que mieux, et toutes trois pourront bientôt se placer parmi nos pianistes de premier rang. .

Une représentation extraordinaire a eu lieu, il y a quelques jours, au bénéfice d'un comédien de talent, M. Munié, jeune premier-rôle du théâtre de la Porte-Saint-Martin. Mlle Rachel y a joué *Adrienne Lecouvreur*, rôle dans lequel elle meurt si bien et de manière à vivre longtemps dans le souvenir des amateurs du drame. Un intermède musical, long et varié embellissait cette solennité dramatique. On y a fort applaudi Mlle Moisson, qui a dit l'air du *Prophète* en cantatrice, en tragédienne lyrique qui s'est déjà distinguée à l'Opéra, et qui pourrait encore y tenir honorablement son rang.

Mlle Clarice Maré, Thérèse Milanollo au petit pied dans toutes les acceptions de ces mots, a donné un concert chez Herz vendredi dernier. Mlle Clarice Maré est une violoniste d'un talent consciencieux, peut-être trop consciencieux, trop sérieux, qui ne sacrifie pas assez aux grâces, d'après la classique formule. Son *staccato* est raide quoiqu'il y ait beaucoup d'aisance et de liberté dans son archet. Son intonation est juste et ronde, bien qu'elle soit saccadée, brusquée par des soubresauts d'archet dans la mélodie. Le thème varié du *Pirate*, je crois, a été dit par la jeune soliste d'une manière quelque peu tourmentée et maniérée, et pas assez rhythmée. Les traits mélangés du *pizzicato* et de l'archet manquent de fini et de pureté comme les sons harmoniques. Malgré ces taches d'exécution, Mlle Maré est déjà une violoniste remarquable par la justesse, la correction et le brillant de sa double corde. M. Verroust a dit là une fantaisie pour le hautbois d'un style, d'une mélodie et d'un fini ravissants. La jeune Thérèse Asti, *prima donna* âgée de quatre ans et demi, a chanté un air italien que les auditeurs auraient écouté avec plus de plaisir si M. Asti, son père, n'avait pas eu l'air de l'accompagner en la menaçant du regard, du geste, du rhythme, et en forçant la pauvre petite de faire la révérence au public au moyen d'une pression sur l'épaule. Si cet âge est sans pitié, comme a dit Lafontaine, que cela ne nous empêche point d'en avoir pour lui : cela est philanthropique et paternel.

Henri BLANCHARD.

REVUE CRITIQUE.

MUSIQUE INSTRUMENTALE.

2e et 3e trios. — Quintette. — Grand septuor, par M. Lavainne.

Que ceux qui aiment à rapprocher les effets des causes veuillent voir une conséquence immédiate du principe d'association, si fort à la mode aujourd'hui, dans la prédilection de plus en plus sensible qu'exécutants et dilettantes affichent depuis deux ou trois ans pour la musique d'ensemble de chambre, c'est ce qu'on ne fera pas difficulté de leur accorder, puisque de tous les résultats produits par ce principe éminemment générateur, il n'en saurait être à coup sûr de moins dangereux, de plus inoffensif.

Mais s'il est bien vrai que ce genre de musique se soit fait rapidement bon nombre de partisans et de prosélytes parmi les amateurs et les artistes, il ne l'est point du tout que les compositeurs contemporains le cultivent avec une égale faveur. Pour cinquante fantaisies, caprices, études, variations, pour cent romances, valses, quadrilles, polkas et rédowas qui pleuvent dans un temps donné sur le monde musical, à peine voit-on lancer sur l'océan perfide de la circulation deux ou trois pièces de musique concertante de chambre, telles que sonate, quatuor, quintette, septuor, nonétto..., etc. Mettez à part, en France du moins, quatre ou cinq artistes qui laissent de loin en loin une trace respectable de leur passage dans cette voie si peu fréquentée, et vous trouvez que tout le reste ne se montre ni soucieux ni désireux d'y entrer et de s'y maintenir. Certes, il serait possible que le goût public, amenant une consommation plus forte, vînt à déterminer par ricochet une production plus abondante en faisant agir le vif stimulant de l'intérêt et de la spéculation. Mais à cette heure la publication de la musique instrumentale d'ensemble ne compte encore que comme une exception.

Dans cette classe réservée se rangent les œuvres 58e, 59e, 60e et 61e de M. Lavainne, qui constitue lui-même une éclatante exception aux mœurs artistiques de la province. Il est rare en effet que les départements, si riches en produits industriels, manufacturiers, agricoles, ensemencent et moissonnent avec la même supériorité dans le champ de la littérature et des arts, dont Paris s'est fait le propriétaire exclusif. On a vu parfois cependant le vent du hasard emporter et jeter sur le terroir de la province quelque bonne semence, digne d'éclore sous le soleil parisien. Ainsi advint il de François Beck à Bordeaux, de Georges Onslow à Clermont. Sans marcher tout à fait au niveau de ces illustres, M. Lavainne prouve par la nature, le caractère, le style des quatre compositions sérieuses citées ici, qu'il y a en lui aussi un de ces germes heureux que le sol ingrat de la province n'a pu empêcher de se développer et de venir à bien.

Dans un milieu où le puissant aiguillon de l'émulation lui faisait faute, il a fallu certainement à M. Lavainne un grand fonds d'énergie persévérante, un amour sincère et passionné de l'art pour résister à cette langueur somnolente qui généralement frappe d'inertie l'esprit des arts dans les régions départementales. Tout au travers de l'existence quotidienne, telle qu'on la peut mener à Lille, l'auteur a dû se créer, cela est visible, un sanctuaire intime, un refuge isolé, où il a vécu secrètement dans le commerce des grands maîtres, et entretenu en lui le sentiment du beau par l'étude et l'examen incessant des modèles. A voir ces deux *trios* pour piano, violon et violoncelle, ce *quintette* pour instruments à cordes et piano, ce *septuor* pour piano, hautbois, clarinette, basson, cor, violoncelle et contrebasse, vous surprenez tout de suite la trace manifeste d'une lecture assidue des chefs du genre, Mozart, Beethoven, Weber, Mendelssohn, Hummel surtout. Et de même qu'on finit par emprunter à son insu le ton, les gestes, les allures des personnes avec lesquelles on se trouve en relation fréquente, de même apercevez-vous dans la manière de M. Lavainne un rapport incontestable avec le faire de ceux qu'il a si particulièrement approchés. Il a reproduit avec avantage leurs formes et leurs habitudes, le plan des morceaux, la conduite scientifique, l'ingénieux agencement du dialogue, l'habileté classique du developpement, parfois la hardiesse de la modulation. Imiter avec cet art, c'est déjà bien faire. L'individualité de l'auteur est précisée plus spécialement dans l'ordre, la clarté, la correction du style, dans la grâce et l'agréable physionomie de la plupart des mélodies, qui, si elles ne prétendent pas à une originalité inattaquable, ne tombent jamais jusqu'au lieu commun. Les traits ne manquent pas non plus de brillant, et partout on rencontre une certitude d'effet calculé, toujours bienvenu du public ignorant ou éclairé.

En ce sens, le troisième trio (en *sol* majeur) et le quintette sont, à notre avis, les meilleures et les plus complètes de ces quatre œuvres. Il y a du mérite aussi dans le trio en *fa* mineur, mais plus d'inégalité. Le *septuor* renferme des pages de beaucoup de valeur ; mais tout ne se soutient pas au même degré. On voudrait plus de suite, plus de logique, plus de rectitude dans l'enchaînement des idées, où l'on sent un peu trop de décousu. La partie de chaque instrument, sauf le piano, ne procède que par lambeaux infiniment trop morcelés et ne présente pas toujours un intérêt assez vif. Ces défauts, perceptibles seulement à l'œil d'une critique exercée, n'empêchent point cependant que tous ces morceaux bien conçus, soigneusement et loyalement écrits, ne portent l'empreinte d'un talent réel. Nous les plaçons au rang des conceptions contemporaines les plus estimables en ce genre. L'opinion publique ne nous démentira pas. Mce. BOURGES.

LETTRES SUR L'ÉTAT ACTUEL DE LA MUSIQUE EN ITALIE.

DIXIÈME LETTRE (suite et fin) (1).

Mercadante. — Le bâton de mesure et les maux de nerfs. — Les musiciens pétitionnant contre la constitution. — M. et Mme Evrard. — *Delfina* de Lillo et le *teatro Nuovo*. — Mariage officiel de la mélodie et de l'harmonie. — Les comédiens français. — Winter libre et engraissé. — Les théâtres royaux de Naples à qui les voudra.

Oui, l'on a pu former à Naples le programme de quatre concerts donnés par une école de musique, dans le sein même de l'établissement, et il ne s'y rencontrait pas une seule pièce susceptible de faire connaître au public la situation des classes de chant, et tout cela s'est passé paisiblement, sans que personne, soit à l'intérieur, soit à l'extérieur du collége de musique osât souffler mot ! Et c'est un artiste étranger, absolument désintéressé dans la circonstance, qui vient, vis-à-vis de toi, faire entendre ses réclamations, ses protestations, surtout ses doléances.

Oh non ! il n'en peut être ainsi; beaucoup d'artistes et d'amateurs auront pensé comme moi, et la juste honte dont ils sentaient leur pays couvert les aura seule empêchés de parler. Si l'on ne savait chanter nulle part, ne serait-ce pas à Naples que l'on croirait retrouver les vraies traditions de l'art? D'où vient donc, me diras-tu, cette épouvantable décadence, qui, après nous avoir fait voir une époque si rapide de détérioration, semble s'approcher de ce moment terrible où, las de mal faire et incapable de bien faire, on en vient à ne plus rien faire du tout. Oh! que de tristes réflexions il y aurait à faire à ce sujet ! que d'histoires lamentables à raconter ! que de faits révoltants à signaler ! Hélas ! j'imite les Napolitains. Comme eux, je cache les plaies du pays que j'aime. J'ai tort, sans doute, mais la force me manque pour en dire davantage.

Si du moins cette musique instrumentale était de premier choix et d'une exécution irréprochable ! Mais à l'exception des deux symphonies-ouvertures, car ce sont des symphonies d'un seul morceau, quel nom, je te prie, peut-on donner à cet ignoble ramas de fantaisies tirées de pièces de théâtres, et traitées, Dieu sait comme, et je ne le sais que trop aussi ?

S'agit-il maintenant de l'exécution? Elle mérite certainement des éloges généraux. Tous les solistes ont plus ou moins d'habileté, autant que l'on peut en juger par les morceaux qu'ils ont joués. Le violoncelliste particulièrement joue avec un goût parfait un instrument qu'il n'est pas commun à Naples d'entendre résonner agréablement. Les morceaux d'orchestre ont été rendus avec la vigueur ordinaire aux jeunes gens. Il y avait seulement un inconvénient, c'est que les compositions, écrites comme si elles étaient destinées à un grand local, devenaient assourdissantes dans une salle si petite. On avait beau s'éloigner, on était toujours trop près, et plusieurs personnes, dont j'étais, ont fini par aller dans la cour, et c'était le seul moyen de mieux entendre.

Ce qui choquait le plus, ce n'était pas encore tant le fracas des instruments bruyants que le bruit épouvantable du bâton de mesure. Si les statuts ne laissent pas au directeur le pouvoir de *diriger* l'établissement, ils lui laissent, du moins, la liberté de *diriger* l'orchestre, et un plaisant disait l'autre jour que c'était pour cela que Mercadante faisait tant de bruit en le conduisant, voulant ainsi paraître utile à quelque chose. A Dieu ne plaise que je veuille attaquer en quoi que ce soit la juste réputation d'un artiste si distingué ! mais enfin, est-il nécessaire de faire tant de tapage pour empêcher de broncher une troupe de jeunes gens dont l'éducation musicale est déjà fort avancée, et qui mettent tous leurs soins et toute leur attention à bien faire, surtout en présence du public? Remarque-le bien, d'ailleurs, il n'y avait pas ici l'excuse que peuvent donner les maîtres de chapelle qui battent dans les églises, et qui, n'étant pas vus des exécutants, ont parfois besoin de s'en faire entendre. Ici le directeur s'était placé précisément en face de l'orchestre, tournant même le dos au public d'une manière assez peu gracieuse ; car par moments il gesticulait beaucoup, et se levant du siége où il était assis, son épine dorsale et ce qui vient ensuite se développait en plan incliné, ce qui n'était pas pour les spectateurs un coup d'œil fort ravissant. Et puis, quelle idée donne-t-on là de l'intelligence des élèves ? Que les temps sont changés ! Dans le siècle passé, on se moquait des Français, qui étaient, disait-on, obligés de battre la mesure, parce qu'ils ne la sentaient pas, tandis que les Italiens la sentaient et en conséquence ne la battaient pas. Tout a donc changé maintenant. De ces concerts, je suis sorti réellement malade, et je n'ai pas été le seul. Ce terrible bâton de mesure attaque épouvantablement les nerfs et ôte tout le plaisir que la musique pourrait causer. Quand on ne l'entend pas, on le sent venir, et c'est un intervalle de souffrance presque aussi douloureux que le moment de souffrance même. Et tu remarqueras que cette situation est même sans intermittence, car, sans doute, tu n'as pas oublié que l'usage, dans l'école de Naples, est de marquer la mesure à quatre temps en frappant sur les trois premiers, et levant seulement sur le dernier. Juge quelles angoisses !

J'en reste là sur ces concerts, et ne sais en vérité si j'aurais le courage de te reparler de la situation actuelle du collége de musique : le sujet est trop triste. En tout ceci, je te le répète, je serais désolé que tu imaginasses chez moi l'intention de dire la moindre chose désagréable pour Mercadante. Il a cru bien faire en poussant les élèves dans la partie instrumentale, et cependant la musique vocale a éprouvé une décadence plus rapide que jamais.

Je ne puis cependant quitter le collége sans te dire que l'on vient, comme partout à Naples, d'y faire circuler une pétition ayant pour objet l'abolition de la constitution donnée et jurée il y a quelques années. Tous les professeurs, excepté un, ont signé. Je n'en veux pas à ces pauvres gens ; mais en vérité je les trouve bien à plaindre.

Pour preuve de la décadence de la musique vocale, il suffirait de prendre les listes des artistes qui chantent aujourd'hui en Italie, et de voir la grande quantité de noms étrangers qui s'y rencontrent, à Naples comme ailleurs. C'est ainsi qu'un Français est venu dernièrement avec sa femme débuter au théâtre *Nuovo*, et ils ont obtenu tous les deux un grand succès. M. Evrard possède une belle voix de baryton, et Mme Evrard un soprano à belles notes graves : l'un et l'autre chantent assez bien et prononcent assez mal ; mais sous ce dernier rapport encore on devient chaque jour moins exigeant. Mme Evrard a soutenu la partie principale dans *Delfina*, pièce nouvelle donnée par M. Lillo, compositeur dont j'ai déjà eu l'occasion de te parler. Cette pièce, fort mal imitée du français, a obtenu un succès mérité, car il s'y trouve plusieurs morceaux agréables et qui ont excité les plus vifs applaudissements. On y a particulièrement remarqué un chœur de buveurs dont l'exécution surtout fait le charme, un grand air de soprano bien coupé et d'un bel effet ; enfin, et pardessus tout, un settimetto qui sert de finale au second acte, et dont la distribution des parties a de sa nouveauté en ce que la seconda donna (la Gualdi), qui s'en tire à merveille, y a exécuté une partie principale au tour de laquelle les trois voix de femme et les trois voix d'homme tournent par moments avec beaucoup de bonheur. Ce finale, qui a emporté tous les suffrages, est écrit avec une remarquable intelligence. La réussite de *Delfina* était bien légitime ; cependant elle aurait pu se trouver gravement compromise en raison d'un article du journal *officiel* par excellence (car il n'y a dans Naples que des journaux plus ou moins officiels) ; les exagérations qu'il a débitées à ce sujet ont failli jeter un grave ridicule sur la pièce et sur le compositeur. A son dire, la musique de Lillo n'était pas moins que la *mélodie* de Paisiello, qui avait *épousé l'harmonie* de Cimarosa. On n'a pas manqué de dire à cela qu'un mariage entre individus de même sexe ne saurait avoir de produits ; mais tu connais l'innocence habituelle des journaux officiels, et Lillo a eu assez de bonheur pour que les bonnes dispositions du public pour son ouvrage continuassent en dépit des niaiseries officielles et officieuses.

Rien aux autres théâtres. On ne joue plus au Fondo, qui est abandonné toute la semaine à la troupe française de comédie et de vaude-

(1) Voir les numéros 26, 27, 44, 46, 47, 51 et 52 de l'année 1849, et les numéros 4, 19, 21 et 23 de l'année 1850.

ville, qui fait passablement ses affaires. On dit même que les représentations se prolongeront au-delà du nombre promis de soixante.

Enfin, l'on vient d'annoncer *officiellement* que l'entreprise actuelle des théâtres royaux n'ayant pas renouvelé son cautionnement, dont on avait été obligé de disposer pour payer une partie de ses dettes, cessait d'exister à Pâques prochain. Dans la journée même, le pauvre Winter, qu'on ne voyait plus, s'est remontré dans Naples. Le repos forcé auquel il se trouvait soumis depuis deux mois l'a engraissé, et les félicitations embarrassées de ses amis n'étaient pas du moins mélangées de lamentations sur l'état de sa santé.

Ainsi donc, l'entreprise de San-Carlo et du Fondo est offerte à qui trouvera un cautionnement de quelques milliers de ducats. Si tu as des amis parmi les financiers, tu peux leur annoncer cela, car je m'intéresse fort peu à eux; mais garde-toi bien d'en parler à aucun de nos confrères que tu croirais assez imprudent, assez fou ou assez sot pour aller placer dans une entreprise théâtrale le fruit de ses économies. Un artiste qui se met en cas de faire de semblables pertes risque d'éprouver un double et bien cuisant regret : d'abord, celui de ne voir plus ses vieux jours assurés, et ensuite celui de n'avoir pas dépensé son argent en d'autres temps et pour d'autres choses.

Quant à toi, mon ami, qui as toujours ménagé et dépensé le tien avec sagesse, je suis sûr de reste que jamais il ne te passera par la tête de te faire entrepreneur de théâtre, et bien t'en adviendra.

A toi sincèrement, affectueusement et toujours.

ADRIEN DE LA FAGE.

NÉCROLOGIE.

M. Louis Boisselot.

La mort de M. Louis Boisselot, chef de la célèbre manufacture de pianos de Marseille, nous est arrivée il y a quelques jours, comme une de ces nouvelles foudroyantes et imprévues qui apportent avec elles l'étonnement et la stupeur.

On dirait vraiment que la mort se fait un plaisir de frapper de préférence là où elle doit causer les plus affreux ravages, détruire les intelligences les plus nobles et les plus élevées, éveiller les douleurs et les chagrins les plus profonds. Dieu veut que nous restions bien pénétrés de cette vérité que le bonheur n'est pas de ce monde, et que s'il se plaît à orner quelques âmes privilégiées des vertus les plus nobles et les plus pures, c'est pour avoir le droit de les ramener plus tôt auprès de lui et leur donner place à ses côtés dans ses éternelles demeures.

Donc la mort devait frapper encore la famille Boisselot, déjà si cruellement éprouvée il y a quelques années par le décès de M. Boisselot père, un des industriels les plus honorables que nous ayons jamais connus.

Dans les quelques lignes nécrologiques écrites par nous à cette époque, et insérées dans cette feuille, nous disions que les fils de M. Boisselot, héritiers des vertus et de l'intelligence de leur père, sauraient continuer dignement l'œuvre à laquelle il avait attaché son nom.

Les travaux lyriques de Xavier Boisselot, qui lui ont fait une réputation justement méritée, l'obligeant à rester dans la capitale, c'est Louis Boisselot qui s'était chargé de répondre à cette confiance que le père mourant avait placée dans ses fils dévoués. Chacun sait avec quel amour le jeune et habile industriel avait suivi les traditions loyales formulées par lui à l'heure suprême des adieux éternels, et combien il avait répondu aux espérances de toute sa famille, par son intelligence, son activité, ses soins de tous les jours et de tous les instants.

A la fois le chef et l'ami des ouvriers, son caractère doux et affectueux lui assurait toute leur estime et leur sympathie. Il trouvait en eux un concours actif et dévoué. Ils étaient pour lui comme des instruments dociles, se prêtant à tous ses projets, servant avec amour toutes les idées incessantes qui germaient dans sa tête féconde, et qui, grâce à son intelligence et à sa haute conception, amenaient toujours un brillant résultat.

Aussi M. Louis Boisselot, comme son père, savait-il rendre un hommage mérité à tous ces hommes, qui étaient en quelque sorte le bras dont il était la tête. Il leur rendait autant que possible la tâche facile, et les associait volontiers aux éloges et à l'honneur que lui méritaient ses travaux importants, ses découvertes nombreuses. Ces récompenses ont été fréquentes sans doute; elles ont entouré le nom de Boisselot d'une bien glorieuse auréole, et cependant il faut le dire, elles n'ont pas toujours répondu complétement à l'importance des inventions et à la grandeur des sacrifices que s'imposait cette maison à la fois artiste et industrielle. Nous n'oublierons jamais l'erreur fatale commise naguères à l'occasion de ce jeune facteur, le seul qui ait apporté cette année à l'exposition des idées neuves et des inventions de la plus haute valeur. Nous regrettons d'autant plus cet oubli, qui, du reste, avait frappé tout Paris artiste, que la mort, en venant briser une carrière de tant d'avenir, rend cette erreur à jamais irréparable.

Nous avons dit l'amour de Louis Boisselot pour les ouvriers; que dirons-nous de celui qu'il portait aux artistes? On peut dire que ceux-ci n'ont jamais rencontré un cœur mieux fait pour les comprendre et une volonté plus dévouée à les servir. Jamais un artiste n'est venu frapper à sa porte, sans devenir aussitôt son hôte et son ami. Louis Boisselot mettait à sa disposition son crédit et souvent sa bourse. Il lui donnait toujours son concours dévoué, et mettait à son aide toute l'influence que lui donnaient sa position et ses relations avec tous les musiciens du pays. Nommé président de l'association des artistes musiciens, il a soutenu cette œuvre avec un dévouement fraternel. Sans compter les dons qu'il a faits personnellement à l'association, combien n'a-t-il pas servi à augmenter ses ressources, en provoquant des concerts nombreux, dont il prenait toujours l'initiative, et qu'il favorisait largement et par l'offre gratuite de sa magnifique salle, et par des offrandes généreuses dont il laissait toujours ignorer la source! Car servir l'art n'était pas pour lui une affaire d'ostentation, un moyen d'obtenir de l'éclat et de la popularité; c'était au contraire un besoin d'obéir aux nobles instincts de son cœur et de faire le plus de bien possible à la classe intelligente qui avait tout son amour, toutes ses sympathies.

Comme son père, Louis Boisselot aimait beaucoup Marseille, qui était devenue son pays, sa ville d'adoption. Il serait impossible de dire tout ce que sa maison a fait pour grandir et populariser l'art musical dans cette ville. Si Marseille a conquis aujourd'hui un certain rang dans les arts, si la musique surtout s'y propage chaque jour davantage, Boisselot peut revendiquer une large part de cette amélioration, et ce que nous disons ici a été exprimé bien souvent par la presse locale, unanime en cette occasion pour rendre cet hommage à l'artiste industriel dont la perte est un véritable deuil pour la cité.

Marseille, d'ailleurs, sait bien que malgré les fléaux les plus désastreux, malgré les crises qui paralysaient souvent les affaires et faisaient même fermer un grand nombre d'ateliers importants, la maison Boisselot, au risque de compromettre sa fortune, conservait constamment ses ouvriers, pour lesquels la source du travail n'était jamais tarie, et qui pouvaient ainsi attendre patiemment des temps plus heureux.

D'autres écriront peut être une biographie complète et diront plus longuement toute cette vie de travail, d'intelligence et d'activité. Mais ce qu'on ne pourra jamais assez louer en Louis Boisselot, ce sont les nobles qualités de son cœur, son caractère doux et affable, ses instincts généreux, sa loyauté intègre, son ardent amour du bien, tout ce qui constitue enfin le type du parfait honnête homme.

Nous comprenons, par les regrets que nous éprouvons nous-même, toute la douleur qui doit accabler en ce moment la famille de Louis Boisselot; cependant on peut dire que le souvenir d'une si belle vie et de tant de nobles vertus doit apporter quelque consolation. Combien

de gens qui descendent dans la tombe sans laisser à leur famille un héritage aussi rare et aussi précieux !

Quant à nous qui avons cordialement aimé Louis Boisselot, et qui, nous l'avouons avec un noble orgueil, avons été assez heureux pour posséder son amitié, nous puisons surtout notre consolation dans la pensée que la mort ne brise que notre enveloppe terrestre, et que nous pourrons nous réunir un jour avec lui dans la patrie des éternelles affections.

Tout ce que Louis Boisselot possédait d'amis sincères et dévoués (et il en est de bien éminents parmi les artistes), va se reporter maintenant sur son frère Xavier, qui résume toute l'intelligence et le cœur de cette noble famille aux instincts si bons et si généreux, aux traditions si vertueuses et si patriarcales. Grâce à ce concours sympathique, celui-ci pourra continuer avec plus de succès la mission que les circonstances lui imposent, celle de succéder à son frère et de devenir le chef de la fabrique de pianos. Toutes les idées, tous les projets élaborés par Louis Boisselot n'en recevront pas moins leur application. Si l'art lyrique y perd forcément quelques chefs-d'œuvre, dignes pendants de *Ne touchez pas à la Reine*, l'art industriel s'enrichira du moins de nouvelles et importantes découvertes ; et la maison créée avec tant d'éclat par son père et à laquelle il a attaché un nom connu et estimé de tous, réalisera tous les vœux de cet homme de bien qui repose maintenant dans la tombe à côté d'un fils qu'il a tant aimé.

SYLVAIN SAINT-ETIENNE.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, le *Prophète*. Les souscripteurs du congrès d'Angers, au nombre de 400, assisteront à la représentation.

*** Toujours même affluence au *Prophète*. Les deux représentations de rigueur ont eu lieu cette semaine, mercredi et vendredi. L'Alboni et la musique de Meyerbeer continuent de charmer et d'enthousiasmer la salle entière.

*** A la relation du congrès musical d'Angers que contenait notre dernier numéro, il manquait une partie essentielle, le bulletin de la troisième journée, consacrée entièrement à l'exécution de la musique dramatique, de fragment des *Huguenots*, de *Guido et Ginevra*, du *Prophète*, etc. C'est à la suite de cette solennité qu'a été prise, par les souscripteurs du congrès, la résolution de venir à Paris, le même jour, entendre l'Alboni dans le principal rôle du dernier chef-d'œuvre de Meyerbeer.

*** Le *Rossignol* a été rejoué lundi, et Mme Laborde, remise de son indisposition, a reparu dans le rôle de Philis. Le spectacle se terminait par le *Violon du Diable*.

*** Le foyer de l'Opéra vient de s'enrichir d'un objet d'art très-remarquable et très-précieux, donné à ce théâtre par le ministre de l'intérieur. C'est une statue de Mercure inventant la lyre, ouvrage de Duret, le célèbre statuaire. Cette statue, envoyée de Rome en 1831, avait valu à son auteur tout ce qu'elle pouvait lui valoir, mention honorable, prix du Salon de cette année, plus tard, la décoration de la Légion-d'Honneur et l'Institut. Dans les journées de février, le marbre fut brisé au Palais-Royal avec tant d'autres chefs-d'œuvre, détruits à jamais. Par bonheur, le bronze du Mercure avait été conservé par Duret, qui en fit hommage au ministre, et le ministre jugea qu'une telle œuvre ne pouvait être mieux placée nulle part ailleurs qu'à l'Opéra.

*** La seconde et la troisième représentation de la *Tempesta* n'ont pas moins réussi que la première. C'est un succès désormais établi.

*** Le directeur de l'Opéra, M. Nestor Roqueplan, est allé à Londres pour assister à une représentation decet ouvrage.

*** On annonce que Mme Ugalde a retrouvé la santé et la voix à Saint-Sébastien. La célèbre cantatrice fera, dit-on, sa rentrée dans les premiers jours de septembre.

*** Emon, que nous avons vu longtemps à l'Opéra-Comique, se dispose à partir pour Valparaiso, où il conduit une troupe dramatique et lyrique.

*** Grard, ex-baryton de l'Opéra-Comique, a donné hier une représentation extraordinaire à son bénéfice. Dire qu'avec un ouvrage de ce théâtre on donnait un vaudeville du Gymnase joué par Mlle Darcier et Roger, que la Cerrito et Saint-Léon dansaient, que Levassor et Hoffmann y chantaient le duo de provocation de *Lucie de Lammermoor*, c'est annoncer que le spectacle a été des plus piquants, et qu'il devait attirer le public, indépendamment de l'intérêt qu'inspire le bénéficiaire.

*** Nous rappelons à nos lecteurs que l'assemblée générale de l'Association des artistes-musiciens aura lieu mardi prochain, 18 juin, à midi, dans la salle du bazar Bonne-Nouvelle, emplacement de l'ancien Diorama.

*** Dœhler, complétement rétabli, a quitté les eaux de Graefemberg et va partir pour la Russie ; mais avant de s'éloigner, il nous a envoyé plusieurs compositions nouvelles, qui ne seront pas moins bien reçues que toutes leurs aînées.

*** Sur les six élèves choisis par l'Académie des beaux-arts pour le grand concours du prix de Rome, les premiers qui ont été admis, MM. Charlot et Bazille, sortent tous les deux de la classe d'harmonie dirigée, au Conservatoire de musique, par M. F. Bazin.

*** Les *Deux Sergents*, opéra-comique de M. Louis, vient d'obtenir à Orléans le succès qu'il obtient partout.

*** Les Sociétés chorales des Enfants de Paris, des Enfants de Lutèce, des Chanteurs Montagnards et des Céciliens, ouvrent un congrès choral au Château des Fleurs, le jeudi 11 juillet. Les Sociétés chorales de Paris et des départements qui seraient disposées à faire partie du congrès, doivent écrire, avant le 20 juin, à M. Laurent de Rillé, rue de Chabrol, 48. Les membres des Sociétés qui auront bien voulu répondre à l'invitation qui leur est adressée recevront des médailles de bronze commémoratives de cette solennité.

*** M. Molet, un de nos meilleurs compositeurs de musique militaire, vient de recevoir de l'empereur de Russie une magnifique bague ornée de diamants d'un grand prix, pour la dédicace d'un ouvrage composé de quatre morceaux de musique militaire adaptée au système Sax.

*** Tant que nous n'avons eu à exprimer que de douloureuses incertitudes, nous n'avons pas parlé de la fatale rencontre dans laquelle un de nos plus honorables confrères de la presse avait failli perdre la vie ; mais aujourd'hui que le rétablissement complet de M. Amédée Achard est certain, nous nous faisons un plaisir d'en publier la nouvelle et de nous féliciter de ce qu'il sera bientôt rendu à ses amis et à ses travaux.

*** Un artiste des plus remarquables parmi nos meilleurs instrumentistes, Pedro Soler, qui tenait avec tant de distinction l'emploi de premier hautbois dans l'orchestre du Théâtre-Italien, vient de succomber à la suite d'une longue et douloureuse maladie. Pedro Soler était un artiste aimé non-seulement pour son beau talent, mais encore par un cœur excellent et toutes les qualités qui rendent l'homme estimable dans la vie privée.

*** Voici quelques détails biographiques sur l'excellent artiste dont nous avons annoncé la mort dans notre dernier numéro, M. Charles Barizel. Il était né à à Merville en 1788 ; il y est mort le 25 mai 1850. Parti à 18 ans de la maison paternelle, sans autre fortune et sans autre instrument qu'un simple violon dont il râclait comme tant d'autres ; puis, soldat, chef de musique militaire dans la campagne d'Espagne (1808), prisonnier à Cabrera, transporté sur les pontons anglais, où il eut à souffrir toutes les affreuses privations que l'histoire a déjà enregistrées ; chef de musique dans la jeune garde impériale, il fit les campagnes de l'empire, y compris celle de Russie, et ne rentra dans la vie civile qu'après 1815. Dès lors, il s'est élevé par son travail au rang des premiers artistes. Il est devenu premier basson de la musique du roi sous la restauration, et ensuite sous Louis-Philippe ; chef de musique de la 2e légion de la garde nationale de Paris, directeur des concerts de la capitale, premier basson au grand Opéra, professeur au Conservatoire. Tant de services, tant de talent, tant de titres lui avaient valu la décoration de la Légion-d'Honneur.

Chronique départementale.

Tours, 7 juin. — Notre Société philharmonique se tait depuis longtemps, peut-être pour toujours. C'était donc une bonne fortune que le concert donné hier par Mlle Dobré, MM. Paquis, Croharé et Léon Reynier dans la grande salle de la mairie. Si l'affluence n'était pas aussi grande qu'on aurait pû le croire, les applaudissements ont été chaleureux. Mlle Dobré a chanté quatre romances dans lesquelles elle a produit plus d'effet encore que dans les airs de Weber et de Spontini. Léon Reynier a joué avec un aplomb extraordinaire pour son âge. Enfin les honneurs de la soirée ont été pour le cor de M. Paquis. Un duo sur *Guillaume Tell*, où le second cor absent était suppléé par le violoncelle de notre chef d'orchestre, M. Vangelder, a été particulièrement remarqué, tant pour la pureté et la qualité des sons que par l'heureux agencement des motifs.

Chronique étrangère.

*** *Berlin.* — Enfin Mlle Wagner a débuté dans le rôle de Fidès. Mlle Wagner a pleinement justifié la brillante réputation qui l'avait précédée : c'est une personne d'une taille imposante ; elle est douée d'un organe puissant et sonore, qui laisse à désirer toutefois sous le rapport de l'agilité et de la souplesse. C'est surtout au 3e et au 4e acte que Mlle Wagner s'est fait applaudir. — La reprise de *les Deux Journées*, avec Mme Kœster, celle d'*Oberon*, avec Mlle Wagner, ont fait le plus grand plaisir.

*** *Hambourg.* — Fanny Essler fait *furore* dans la *Fille mal gardée*. Le *Prophète* tient toujours exclusivement le répertoire du théâtre de la ville.

*** *Pays-Bas.* — Les sections de la *Société pour l'enseignement de l'art musical*, rivalisant de zèle pour offrir à leurs membres l'audition de la musique classique, ont exécuté l'hiver dernier, — celle d'*Amsterdam* : le *Messie* de Haendel ; la 2e messe de Beethoven ; le psaume 115 de Mendelssohn, et le *Paulus* du même auteur ; — celle de *la Haye* : la *Destruction de Jérusalem*, par Hiller ; les *Machabées*, par Beethoven ; la 1re messe du même auteur ; le *Lauda Sion* de Mendelssohn, et la *Walpurgis Nacht* du même auteur ; — celle de *Rotterdam* : l'*Elie* du même auteur.

*** *Venise.* — *Esther*, opéra de Fr Ricci, a été joué avec un grand succès ; quelques morceaux ont été redemandés.

*** *Nouvelle-Orléans.* — Le *Prophète* poursuit avec un succès soutenu sa brillante carrière. Une artiste hollandaise, Mlle Van Pries, chante le rôle de Fidès de manière à se faire applaudir avec enthousiasme.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

PARIS, IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

17e Année. N° 25. 23 Juin 1850.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres.	Cramer, Beale et Cie, 201 Regent street.
St-Pétersbourg.	Bellizard.
New-York.	Scharfenberg et Luis.
Madrid.	Union artistico-musical.
Rome.	Merle.
Amsterdam.	Bureau des Postes.
Berlin.	Id.
Leipzig.	Michelsen.
Lisbonne.	Sassetti.

Prix de l'Abonnement

Paris, un an.	24 fr.
Départements et Belgique.	30
Etranger.	34

Annonces.

50 cent. la ligne.	pour 1 fois.
30 cent.	pour 3 fois.
20 cent.	pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — L'histoire de la musique par ses monuments (deuxième article), par **Fétis** père. — Association des artistes musiciens, assemblée générale, compte-rendu des travaux de l'année, première réunion du comité.—Sur un livre intéressant pour l'histoire de la musique, par **Edouard Fétis**.—Londres, théâtre de Sa Majesté, la *Tempesta*, de Scribe et Halévy. — Nouvelles et annonces.

L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE PAR SES MONUMENTS.

DEUXIÈME ARTICLE (1).

Dès la seconde moitié du XIIIe siècle, le nouvel art existe. Cet art nouveau, c'est la musique harmonique, création lente et laborieuse du moyen-âge, dont l'antiquité, quoi qu'on dise, n'a pas connu le principe; car la symphonie, l'antiphonie et la diaphonie n'ont point de rapport avec l'harmonie véritable. D'ailleurs, tout cela est postérieur aux beaux temps de la Grèce. Quant à l'ode de Pindare, dont la notation a paru à M. Vincent fournir la preuve de la connaissance que les Grecs auraient eue de l'harmonie, les signes qui indiquent des intervalles de sons et des successions de ces accords dans ce morceau sont certainement des bévues d'un copiste ignorant. Et d'abord, si l'harmonie a jamais été un des éléments de la musique grecque, ce ne fut certainement pas au temps de Pindare (ni plus de cinq cents ans avant Jésus-Christ) qu'elle aurait pu exister; car alors les genres enharmonique et chromatique étaient encore en vigueur, et j'ai démontré dans mon cours de 1832 qu'ils sont antipathiques aux successions harmoniques. Il faut envoyer cette harmonie pindaresque au pays des chimères, avec l'orgue que mon excellent et savant ami, M. Danjou, a placé dans les mains du vainqueur chanté par le poëte thébain, dans la douzième pythique. Ce sont d'ingénieux aperçus saisis avec trop d'enthousiasme, et contre lesquels l'évidence historique proteste éloquemment. Je respecte trop le vif et beau sentiment des Grecs pour croire qu'ils aient pu se plaire aux horreurs antimusicales que M. Vincent a tirées de son fragment. Si, par impossible, ils avaient pu entendre de pareilles choses sans que leur oreille eût été révoltée, je dirais *à fortiori* qu'ils n'ont pas connu l'harmonie, et qu'ils n'étaient pas organisés pour la connaître.

Est-ce donc si peu de chose que l'harmonie? et peut-on croire que de tous les théoriciens grecs parvenus jusqu'à nous, pas un seul n'eût dit un mot des règles de succession des accords, s'il eût existé quelque chose de semblable lorsqu'ils écrivaient leurs ouvrages? Dans le moyen âge, nous trouvons déjà une théorie complète de ces successions dès l'an 1260. Il n'y a pas de milieu : ou l'harmonie est l'objet important de la musique, ou elle est inconnue. Que ne peut-on pas tirer, par des inductions forcées, des monuments de l'antiquité? M. Vincent y trouve la preuve de l'existence de l'harmonie chez les Grecs; mais je pourrais lui offrir des preuves du contraire tirées également de monuments antiques. Par exemple, je pourrais alléguer le beau vase grec de la collection du roi de Prusse, trouvé à *Ponte dell' Abbadia*, dans le royaume de Naples, et dont le savant archéologue, M. Gerhard, a donné la description dans son grand ouvrage, sous le numéro 626. Ce vase représente un sacrifice panathénaïque, où des sacrificateurs conduisent un taureau devant l'autel de Minerve, pendant que deux joueurs de cithare et deux joueurs de flûte exécutent des hymnes. Vis-à-vis de chacun de ces musiciens est placée la notation du chant qu'ils doivent exécuter. Le complément de ce chant est écrit derrière eux. Ces signes, qui appartiennent à la plus ancienne notation, sont grossièrement figurés, mais néanmoins assez clairs pour qu'on puisse constater que chacun des quatre musiciens a la même mélodie à faire entendre, et conséquemment qu'ils jouaient tous quatre à l'unisson. Toutefois, ce n'est pas de pareilles choses que je prétends tirer mes arguments, mais bien de la nature même de la musique grecque, et du silence des écrivains sur la partie qui aurait été la plus importante de l'art si elle eût existé.

Les plus anciennes traces de l'harmonie véritable, c'est-à-dire de la succession des rapports divers de sons simultanés, se font apercevoir chez les peuples slaves. C'est de là que, de proche en proche, ces premiers rudiments sont passés dans l'Europe occidentale et méridionale, où, mêlés d'abord aux habitudes de la diaphonie, c'est-à-dire des suites de quintes et de quartes, ils ne s'en dégagèrent que par de lents progrès. Ces progrès sont constatés dans la seconde moitié du XIIIe siècle par les chansons à trois voix du trouvère Adam de le Hale; par l'ouvrage d'un musicien anonyme, dont le manuscrit était autrefois dans le cabinet de l'abbé de Tersan, et qui se trouve aujourd'hui dans la bibliothèque nationale de Paris, et enfin par un traité de musique daté de l'an 1260, moitié en langue romane et moitié en latin, qui a passé de l'ancienne abbaye Saint-Victor dans la même bibliothèque. Dans la troisième séance de mon cours, j'ai fait voir en quoi consistent ces progrès, et comment les intervalles de tierce se combinent avec ceux de quintes et d'octaves. Les successions de ces derniers intervalles blessent encore le sentiment tonal, mais elles deviennent moins fréquentes.

Dans le rapide exposé par lequel je résumais pour mon auditoire l'histoire de ces premiers temps de l'art nouveau, je m'attachai à démontrer que la galanterie chevaleresque et les chants amoureux auxquels elle donna naissance, exercèrent une influence puissante sur les progrès du goût en musique, et que cette tendance de perfectionnement commença vers la fin du XIe siècle. C'est par l'Europe méridionale et surtout par l'Espagne et le midi de la France que commença le mouvement. La mélodie, qui fut comptée pour peu de chose dans les XIVe et XVe siècles, quand toute l'attention se fut portée sur les recherches

(1) Voir le n° 22.

de l'harmonie, la mélodie, dis-je, fut l'objet d'un véritable culte dans les XIe, XIIe et XIIIe. Tous les événements qui intéressaient la patrie, la religion, les mœurs et les amours, se chantaient dès lors dans les langues modernes encore au berceau. Mariana rapporte, dans son histoire d'Espagne, qu'au siége de Calcanassor, en 1069, un pauvre pêcheur chantait alternativement en arabe et en catalan une complainte sur le sort de cette malheureuse ville, et que la même mélodie s'appliquait tour à tour à la poésie des deux langues. Les chansons d'amour furent néanmoins toujours les plus nombreuses et les plus répandues.

Les poëtes-musiciens qui composèrent ces chants furent appelés d'abord *trouveurs*, *trovatori*, *trobadores*, *troubadours* ou *trouvères*, suivant les divers dialectes des langues romanes. Les troubadours proprement dits appartiennent à la France méridionale; ils précédèrent d'environ un siècle les trouvères de la Champagne, du Vermandois, de la Picardie, de l'Artois et de la Belgique; mais ceux-ci allèrent plus loin que leurs modèles, car quelques-uns harmonisaient leurs chants à deux et à trois voix. Parmi les plus célèbres troubadours, on distingue Guillaume, comte de Poitou, dont les premières chansons appartiennent à l'année 1071; Pons de Capdeuil, Gaucelm Faydit, Giraud Riquier, Giraud de Calanson, homme d'un talent supérieur à ses contemporains, Guillaume de Saint-Didier, et quelques autres. Les chants de ces troubadours, inspirés sous l'influence du goût arabe qui dominait en Espagne, sont chargés d'ornements, et l'on voit dans les recueils de l'ancienne abbaye de Saint-Martial de Limoges des preuves nombreuses de cette tendance caractéristique de l'art. On en voit également des exemples remarquables dans quelques mélodies de Pons de Capdeuil et de Guillaume de Saint-Didier. Au reste, le savant Fauriel, et MM. Jubinal et Francisque Mandet ont très-bien reconnu cette influence arabe dans la poésie même de ces temps.

Le grand événement des croisades, qui eut tant d'influence sur les destinées de l'Europe, et prépara l'émancipation des communes, ayant transporté en Asie une grande partie des populations européennes, les poëtes-musiciens ranimèrent à la source leur goût pour le chant orné et le répandirent partout. C'est pendant les intervalles des entreprises de ces croisades que le génie des trouvères occidentaux se manifesta. L'un des plus anciens et des plus célèbres, le fameux châtelain de Coucy, trouva la mort en Orient, vraisemblablement en 1191. La plupart de ses chants d'amour ont été conservés. Perne en a traduit les mélodies en notation moderne, pour l'édition des chansons de ce trouvère donnée par M. Francisque Michel, et, beaucoup plus habile que son prédécesseur, Laborde, dans la connaissance des signes de la notation ancienne, il a très-bien rendu le caractère de ces mélodies, dont la naïveté n'est point altérée par la présence d'appogiatures, de mordants et de ports de voix, au lieu de la lourde psalmodie que Laborde avait donnée pour le chant original. Après le châtelain de Coucy, Audefroy-le-Bastard, Quesne-de-Béthune, le vidame de Chartres, le roi de Navarre, le comte de Bretagne, Gaces-Brulez, Robert d'Artois, Jean Bodel, Courtois, Moniot, Gisbert de Montreuil, Guillaume de Bapaume, Heu de Tabarié, Adam de la Helle ou de la Halle, Gérard de Cambray, le duc Henri de Brabant, Mayeux de Gand, et cent autres ont brillé par leurs talents dans la poésie. Un peu plus tard, l'Allemagne eut ses maîtres chanteurs, parmi lesquels se distinguèrent au premier rang Henri Frauenlob, Wolffram d'Eschenbach, Maître Klingsohr, Wappen, et d'autres. Quelques-uns des chants de ces rénovateurs de l'art ont fait comprendre à l'assemblée qui m'écoutait, quel en était le caractère, et ont excité beaucoup d'intérêt. Cette introduction à l'histoire de la création de la musique harmonique en a fait mieux comprendre la suite.

Après en avoir fait connaître les premiers progrès, j'en ai montré les développements au XIVe siècle par les travaux de François Landino, Jacobo de Bologne, Cherardello, Paul Tenorista de Florence, Mistro Zuchetto, Francesco de Pesaro, Jean-Dominique Dattolo, André de San-Silvestro, Joannino Tagliapietra, et quelques autres, en Italie; de Philippe de Vitry, de Jean de Maris et de Guillaume de Machault en France. Mais l'intérêt de cette époque commence surtout vers 1380, alors que le Belge Guillaume Dufay fait disparaître tout ce qui restait encore des imperfections de l'harmonie, écrit avec pureté à trois et à quatre parties, et réforme le système de la notation. Il est suivi par le Français Binchois, et par l'Anglais Dunstaple, et ces trois hommes deviennent les guides de tous leurs contemporains et de leurs successeurs dans la direction imprimée au nouvel art. Et véritablement, c'est avec raison que je lui donne le nom d'*art nouveau*; car toutes les pensées des artistes se résument en recherches harmoniques dès ce moment, et le sentiment de la mélodie sommeille, tant l'attention des artistes est absorbée par le charme qu'ils trouvent à l'audition d'une harmonie pleine et régulière.

Cette tendance devient chaque jour plus active, et le XVe siècle nous fait voir Ockeghem, Belge, devenu directeur de la chapelle du roi de France, Charles VI, et Busnois, autre musicien de la même nation, occupant la même situation à la cour de Charles-le-Téméraire, duc de Bourgogne, lesquels impriment une impulsion plus forte encore vers la recherche des artifices de l'harmonie. Les élèves de ces deux grands artistes, Joaquin Deprez, Brumel, Compère, Jean Mouton, Agricola, Hobrecht et plusieurs autres les suivent dans ces routes nouvelles. Le nombre des parties vocales admises dans la composition devient plus considérable. L'imitation de certaines formes dans les voix passe alternativement dans toutes les autres. Cette imitation, rendue permanente, donne naissance aux canons simples et doubles qu'on introduit dans des compositions à cinq, six ou sept voix, et qu'accompagnent d'autres recherches. Enfin, l'enthousiasme pour l'harmonie est telle, qu'il n'y a plus de musique à l'église, au concert, et même à la danse, qui ne soit à quatre, cinq, six, sept ou huit parties, et que la plus complète indifférence se manifeste dans toute l'Europe pour l'invention de la mélodie. Une messe entière est écrite sur le chant d'une antienne ou d'une chanson populaire, dont elle prend le nom. Ainsi, vingt-cinq compositeurs ont écrit des messes intitulées de l'*homme armé*, parce qu'une très ancienne chanson vulgaire de ce nom leur en avait fourni le thème. Il en est ainsi de la multitude de messes et de motets produits jusque vers le milieu du XVIe siècle. Les chansons les plus obscènes même deviennent le thème d'une messe entière; et l'absurdité, l'impiété, l'aberration de goût, vont jusque-là, que toutes les voix chantent le texte sacré de la messe pendant que celle à laquelle on donne le nom de *teneur* ou *ténor* fait entendre d'un bout à l'autre de la composition l'air *et les paroles en langue vulgaire* de ces indécences populaires. Toutes ces folies semblent justifiées par le plaisir d'entendre de l'harmonie.

Au concert, ou plutôt à la chambre (car toute musique qui ne se faisait pas à l'église était destinée au plaisir des familles), on remarquait la même indifférence pour l'invention de la mélodie. A la fin du XVe siècle et au commencement du XVIe, toute la musique de chambre était composée de chansons françaises, de *villanelles*, de *villettes* et de *frottoles* de Naples et de Venise, harmonisées à trois, quatre ou cinq voix. Ces pièces étaient exécutées après les repas. Imprimées en petits cahiers pour chaque genre de voix, elles étaient distribuées entre les convives qui savaient la musique. Ceux qui n'avaient pas de voix prenaient un instrument, une viole, une flûte, un luth ou une guitare, et se joignaient aux chanteurs, en raison de la nature de l'instrument et doublaient leurs parties, car il n'y avait point alors d'autre accompagnement. L'orgue, même à l'église, exécutait des fantaisies et des *ricercari* sur les thèmes des motets et des chansons, mais n'accompagnait pas le chant. Ce temps, où la composition ne consistait qu'à combiner des sons sous des formes harmoniques, ne semblait pas devoir conduire au véritable but de l'art; cependant il occupe une place importante dans l'histoire de la musique, car les études des artistes les conduisirent alors à la parfaite connaissance de tous les procédés de l'art d'écrire et des artifices

de l'harmonie. Bornée aux seuls accords parfait et de sixte dans lesquels des dissonances artificielles étaient introduites par le retard des intervalles naturels dans la succession des accords, cette harmonie aurait été très-monotone si l'adresse des musiciens n'avait su y jeter de l'intérêt par les formes recherchées de l'imitation, du canon et des entrées fuguées. D'autre part, ils ne pouvaient introduire dans l'art d'autres accords que ceux que je viens de nommer, car ce sont les seuls qui peuvent naître de la tonalité du plain-chant, alors en usage.

Vers la fin du XVe siècle, l'Allemagne s'éveilla et opposa aux musiciens belges et français, alors répandus dans toute l'Europe, quelques grands artistes, parmi lesquels on remarque Louis Senfel, Henri Isaak, Sixte Dietrichrich, Etienne Mahu, Henri Finck, Thomas Stolzer et Benoit d'Appenzell. Ces maîtres furent les fondateurs d'une école qui devint de plus en plus florissante et qui a produit des artistes en tout genre. Le sentiment de l'harmonie s'y développa sous des formes particulières par la tendance vers l'emploi plus fréquent des dissonances artificielles que dans les produits de l'école gallo-belge. C'est le même sentiment qui, après le changement de la tonalité et l'introduction des dissonances naturelles dans l'art, a donné à la musique allemande son cachet spécial de richesse harmonique.

Les extravagances des compositeurs dans la musique d'église avaient soulevé de vives réclamations de toutes parts; les conciles avaient frappé cette musique d'anathème, et le pape Marcel allait la bannir sans retour du service divin, lorsque Palestrina, jeune encore, demanda qu'on voulût bien ne pas prendre de résolution définitive à cet égard avant qu'il eût fait entendre une messe composée par lui dans un système nouveau qu'il croyait plus religieux et plus digne de la majesté du culte. Cette composition, connue depuis lors sous le nom de *Messe du pape Marcel,* produisit en effet la plus vive sensation, et présenta le modèle du beau idéal dans le style de la prière. Une harmonie admirable par la pureté et l'élégance des successions; six parties vocales qui se meuvent dans l'espace de deux octaves sans contrainte, sans confusion, quoique ces six voix ne se composent que de soprani, de contralti et de ténors, car il n'y a pas de voix de basse; un sentiment tendre et dévot, mais noble et majestueux, également éloigné de la sécheresse des formes scolastiques et des mouvements passionnés : telles sont les qualités par lesquelles le grand artiste résolut le problème de la meilleure musique d'église possible. Le résultat de l'audition fut le retrait de la bulle qui allait frapper l'art dans sa plus belle application. Dès ce moment, le style de Palestrina devint le modèle de tous les artistes qui suivaient la même carrière; car celui-ci, qui venait de créer le genre, l'avait porté tout-à-coup aux dernières limites de la perfection.

Le XVIe siècle, qui avait vu cette heureuse transformation de l'art, vit aussi substituer, vers 1530, les madrigaux aux chansons vulgaires. L'Italie, qui commençait à manifester sa puissance dans l'art, s'enrichit de cette nouvelle forme, qui commença le règne de la mélodie, sans porter atteinte aux richesses de l'harmonie. Une multitude prodigieuse de compositeurs s'essaya dans ce nouveau genre, et produisit une si grande quantité d'ouvrages de cette espèce, qu'on en pourrait former une très-grande bibliothèque, s'il était possible de les rassembler tous aujourd'hui. Les formes chantantes devenaient de jour en jour plus élégantes. Toutefois, l'expression d'un sentiment indiqué par la poésie n'était point encore devenu le but des efforts des musiciens. A vrai dire, les paroles n'étaient considérées par ces artistes que comme le prétexte de leur musique. Annibal de Padoue, Archadelt, Donato, Porta, Adr. Willaert, Alexandre Striggio, et cent autres n'y avaient jamais cherché autre chose. Un grand homme, que l'histoire de l'art n'a peut-être pas placé assez haut, Luc Marenzio, fut saisi de la pensée que la destination de l'art est d'exprimer des sentiments, et tous ses efforts tendirent vers la réalisation de cette pensée, qui trouva de zélés partisans en Gastoldi, Giovanni Croce et les deux Gabrieli. Mais au génie mélancolique et vigoureux de Marenzio, il manquait les éléments de la révolution qu'il voulait opérer. Il avait besoin d'accents pour exprimer des passions, et la tonalité connue de son temps (1570) ne lui offrait que le sentiment du repos, du calme et des harmonies sans attraction. Par une heureuse inspiration, il avait compris que ces accents devaient se trouver dans des successions d'accords appartenant à des tons divers, mais le moyen de transition entre ces accords lui manquait. Pour qui sait observer et comprendre, c'est un spectacle du plus vif intérêt que celui de ce génie garroté qui, par mille ingénieuses ruses, essaie de briser ses liens ou du moins de les relâcher, et qui, bien qu'il n'atteigne pas au but désiré, nous offre de si touchantes élégies dans l'immense quantité de madrigaux à quatre, cinq, six voix, sortis de sa plume.

Une nouvelle école se forma à l'imitation de celle de Marenzio, et je ne sais quel vague pressentiment de la nécessité d'un art nouveau se répandit partout; mais le temps n'était pas venu pour sa manifestation, et l'heureux génie qui devait opérer le miracle ne s'était point encore montré. Cependant on était arrivé à 1590; toutes les formes possibles de l'art que porte en elle l'ancienne tonalité étaient épuisées; elles avaient atteint leur perfection relative, et la carrière semblait désormais sans issue. Pour connaître ce qui lui ouvrit tout-à-coup un espace sans bornes et des voies inconnues, il faut toucher aux dernières années du XVIe siècle et aux premières du XVIIe.

Tel a été le programme de ma troisième leçon, rendue mille fois plus émouvante que les premières par les monuments de l'art qui vinrent rendre sensible ce que mes paroles établissaient par des aperçus historiques. Après les chansons des trouvères, on entendit les premiers essais de l'harmonie régulière, d'autres fragments d'époques plus avancées, une chanson française de Clément Jannequin, une villanelle napolitaine, des *Laudi spirituali,* un fragment de musique d'église de Josquin Deprès, un admirable motet de Palestrina, et un délicieux madrigal d'Orlando di Lasso. L'intérêt allait croissant, et l'enthousiasme de l'assemblée se traduisit en témoignages bruyants de satisfaction. Après la séance, des conversations animées s'établirent dans tout le local sur ce qu'on venait d'entendre, et je pus me convaincre que je n'avais pas semé sur une terre stérile.

FÉTIS père.

(*La suite au prochain numéro.*)

ASSOCIATON DES ARTISTES MUSICIENS.

Assemblée générale. — Première réunion du Comité.

L'association des artistes musiciens a tenu mardi dernier sa grande assemblée annuelle dans une des salles du bazar Bonne-Nouvelle. Le nombre des membres présents était plus considérable que jamais, et les comités des autres associations y avaient envoyé plusieurs représentants. Les artistes musiciens n'ont pas pour les solennités de ce genre une espèce de secrétaire perpétuel ou d'orateur en titre d'office, comme les artistes dramatiques en la personne de M. Samson, et les artistes peintres en celle de M. Dauzats, qui tous les deux s'acquittent de leur mission avec une supériorité si reconnue. Le comité des artistes musiciens nomme chaque année son rapporteur, et cette fois il avait désigné M. Jules Simon, dont le talent a complétement répondu à son attente.

Le compte-rendu de M. Jules Simon est certainement l'un des meilleurs et des plus remarquables qui aient été faits depuis que l'association existe. Nous le donnons en entier, et nos lecteurs pourront en juger par eux-mêmes : c'est le meilleur moyen d'en faire l'éloge. L'écrivain s'est attaché surtout à prouver l'exactitude de toutes ses propositions avec une rigueur mathématique; il n'a rien laissé dans le vague et l'à peu près. Il a d'abord établi comment les associa-

tions d'artistes avaient été *providentiellement* créées à l'époque où des idées de réforme politique travaillaient et par conséquent ébranlaient la société française. Il a rendu hommage de cette création à celui qu'il a si bien nommé l'*architecte de l'avenir*, et qu'il a montré non moins bien « traçant sur de larges, d'inébranlables bases le plan de l'édifice » qu'aujourd'hui nous construisons ensemble. » Il a réduit à leur juste valeur les impatiences, les mécontentements qui se traduisent parfois en des critiques plus ou moins hostiles, et de là il est arrivé aux travaux accomplis, aux résultats obtenus pendant l'année.

Ici la tâche du rapporteur devenait brillante et facile : il n'éprouvait que l'embarras de tout dire et de tout raconter. Le mémorable succès de la loterie nationale, conçue et exécutée par le fondateur de l'association, marquera l'année 1849 et aussi l'année 1850 en caractères ineffaçables. Ce succès se résume en chiffres éloquents. A la fin du mois de mars 1849, après six ans d'existence, l'association des artistes musiciens possédait une rente de 5,200 fr.; aujourd'hui cette même rente s'élève à plus de 12,000 fr. : le capital est plus que doublé. Aujourd'hui les pensions, au nombre de 26, ont toutes été portées au chiffre de 300 fr.

Mais nous cédons nous-même au plaisir d'énoncer ce que le compte-rendu expose, avec tous les détails que le sujet comporte. Nous croyons devoir conseiller a nos lecteurs la lecture de ce document rempli d'intérêt pour l'art et pour les artistes ; nous dirons ensuite ce qui s'est passé dans l'assemblée générale, et, deux jours après, dans la première séance du comité, qui, suivant l'usage, a reconstitué son bureau, nommé ses vice-présidents, ses secrétaires, son archiviste et formé ses diverses commissions. Le comité ne s'en est pas tenu là ; ce qu'il a fait de plus était une conséquence forcée de la manière dont l'assemblée générale avait réparti ses suffrages, non pas qu'il y ait aucun reproche à lui adresser : ses intentions étaient excellentes ; celles du comité méritent également cette qualification et en outre elles avaient l'avantage d'être plus éclairées.

Voici le texte du compte-rendu de M. Jules Simon :

MESSIEURS ET CHERS CAMARADES,

Votre Comité a jeté les yeux sur moi pour vous rendre compte, en son nom, des faits accomplis dans le sein de l'Association, pendant le cours de l'année qui s'est écoulée depuis notre dernière Assemblée générale. J'apprécie comme je le dois, la marque flatteuse d'estime et de confiance que j'ai reçue de mes collègues, et j'ose espérer, Messieurs, que vous voudrez bien vous y associer en daignant m'écouter avec bienveillance. Une des principales causes qui m'ont fait accepter, sans hésiter, la tâche dont j'essaie de m'acquitter aujourd'hui, c'est que les étonnants résultats que j'ai à vous présenter portent en eux-mêmes une telle puissance de convaincre, que mes paroles, quelque faibles qu'elles puissent être, ne sauraient rien leur ôter de leur éloquence. Au reste, fort de votre indulgence et de celle de mes collègues, je suis à l'avance fermement convaincu que mon travail, malgré l'insuffisance de mon talent, répondra dignement à l'honneur que m'a fait votre Comité en me désignant pour être son organe dans cette circonstance solennelle; car je sens en moi assez de zèle et de bonne volonté pour légitimer sa confiance et pour mériter la vôtre.

J'aurai à vous entretenir des travaux toujours croissants de votre Comité, des résultats auxquels il est parvenu à force de persévérance et d'activité, et surtout des nouvelles espérances que le développement rapide de notre jeune et déjà vigoureuse institution lui donne le droit de concevoir. Ces travaux, ces résultats, qui tout-à-l'heure vont vous être exposés; ces espérances, que dans un instant vous allez partager avec nous, vous paraîtront, je crois, de nature à satisfaire les plus extrêmes exigences, à transformer en dévouement à nos principes les plus rebelles incrédulités.

Avant de vous faire connaître, Messieurs, la situation actuelle et l'état des finances de notre Société, permettez-moi de vous présenter quelques considérations générales sur l'esprit de l'Association, sur le double but vers lequel elle tend depuis son origine, sur les moyens dont elle s'est servi pour s'en approcher, sur ceux qu'elle compte employer pour l'atteindre, sur la marche à la fois prudente et progressive qu'elle a constamment suivie jusqu'à ce jour, enfin, sur l'idée initiale, féconde, et, je puis le dire, providentielle, qui, formulée par M. Taylor à une époque si éminemment opportune, a présidé à sa création et donné la première impulsion à son extension indéfinie.

Ces considérations, auxquelles nous attachons quelque importance seront courtes, comme l'exigent au reste les limites de ce rapport, mais elles seront significatives. Si nous avons le bonheur d'être assez clair pour être compris, il en découlera, comme déductions logiques, de profondes et frappantes vérités, et tout esprit droit trouvera dans les faits qu'elles contiendront, d'utiles, de graves enseignements, les éléments d'une persuasion fondée sur l'évidence, et surtout une entière confiance dans l'avenir de l'Association.

C'est à des artistes, par conséquent c'est à des hommes de cœur et d'intelligence que je m'adresse; aussi, avant de recourir aux chiffres, ai-je voulu, pour donner plus de force à mes conclusions, puiser mes raisonnements dans le cœur des principes. Certes, il n'entre pas dans ma pensée de nier la puissance du chiffre, je sais au contraire qu'il est la démonstration la plus complète des faits matériels accomplis, et, dans ce cas, il faut se rendre à son irrécusable logique; mais l'idée a aussi son éloquence, éloquence non moins persuasive et d'un ordre infiniment plus élevé, et tandis que le chiffre se borne à constater les réalités présentes, l'idée proclame par analogie les réalités de l'avenir. Ainsi, 1, 2, 3, un chiffre quelconque, n'éveille dans l'esprit qu'une simple notion de grandeur ou de quantité, tandis que le principe de la reproduction, par exemple, fait entrevoir dans un gland le germe des forêts futures. J'insisterai donc d'abord sur l'excellence du principe qui fait l'âme de l'Association, après quoi les chiffres serviront de corollaires à mes arguments, s'ils ont quelque valeur; ils confirmeront mes assertions, si elles sont fondées.

Dans un temps qui n'est pas encore assez éloigné de nous pour que nous en ayons perdu le souvenir, l'Artiste, réduit à ses forces individuelles, cloîtré pour ainsi dire dans l'égoïsme particulier, paralysé par l'isolement, avait à lutter sans cesse, non seulement contre les nécessités et les besoins de la vie, mais encore contre l'indifférence des hommes, souvent même contre leur injustice; heureux quand il n'avait pas à vaincre les obstacles de toutes sortes, les résistances d'inertie ou de volonté que l'avidité des spéculateurs et quelquefois même la maligne envie ou les basses jalousies de ceux qui auraient dû le seconder, opposaient constamment à ses constants efforts.

Dans cet ordre de choses, dans cette compétition générale, l'Artiste ne parvenait pas toujours à se mettre en lumière; souvent, au contraire, rebuté par des difficultés sans nombre, convaincu de l'inefficacité de ses tentatives, il se laissait gagner par le découragement; venait ensuite la misère, la misère avec le déshonneur que l'opinion publique avait alors l'impudeur d'y attacher, ses facultés s'éteignaient une à une; enfin, de chute en chute, brisé de fatigue, abreuvé de dégoûts, dégradé par l'aumône, il tombait, dépouillant successivement ses illusions, ses espérances, tout... quelquefois jusqu'à sa dignité!

Quelques-uns, sans doute, doués, en dehors de leur talent, de facultés exceptionnelles, sont sortis triomphants de cet antagonisme, de ce combat perpétuel; mais, ceux-là mêmes, arrivés au but que chacun postule ici-bas : le bien-être matériel et la considération générale, n'avaient en réalité aucune garantie qui pût assurer leur avenir; la position qu'ils avaient conquise, à force de travail persévérant, était encore assujettie à des chances désastreuses. Les maladies, les infirmités venaient-elles à les atteindre et à les réduire à l'impuissance, ils voyaient disparaître, trop rapidement, hélas! leurs modiques épargnes; la misère, en définitive, toujours la misère, venait, triste compagne, s'asseoir à leur chevet, jusqu'à ce que, dévorés de soucis et d'inquiétude, ils mouraient, ne léguant que le malheur à la femme, aux enfants, dont ils avaient cru pouvoir s'entourer dans des jours plus prospères.

J'ai dit que le morcellement absolu, individuel des intérêts physiques, et surtout des intérêts moraux, était la cause première des misères et des souffrances de l'Artiste; mais là ne s'arrêtent pas ses déplorables effets. L'isolement n'est pas seulement funeste à l'Artiste, il l'est encore, il l'est surtout à l'art; car il prive d'une source abondante de progrès cet objet de notre culte, cette suprême manifestation de l'intelligence, en lui enlevant le fruit des efforts de tous les hommes de science, de talent, de génie, qu'il frappe d'impuissance et de stérilité.

Vous croyez avec moi, n'est-il pas vrai, Messieurs et chers Camarades, vous croyez que, quelle qu'elle soit, la cause de tous ces maux n'existe point à l'état latent dans le sein de la société, qu'elle n'y est qu'accidentelle, et, par conséquent, passagère. Une voix sortie du fond de nos consciences nous crie à tous qu'un jour cette cause doit disparaître pour la gloire de Dieu et pour le bonheur des hommes.

En effet, elle disparaîtra... que dis-je! elle disparaît déjà, elle recule sans cesse, elle va s'affaiblissant de jour en jour devant le progrès mesuré, permanent, pacifique de l'Association.

Oui, l'Association comble le gouffre affreux que l'égoïsme et la division des intérêts avaient creusé sous les pas des Artistes; oui, elle tend à leur assurer une complète indépendance, à les rendre à leurs inspirations en les dégageant des craintes et des soucis matériels de la vie, et, par là, elle facilite, elle favorise largement la production des belles œuvres qui, grâces encore à l'Association, ne pourront plus être méconnues. Vous le voyez, Messieurs, notre institution ouvre devant l'art une ère nouvelle de progrès, et, le doigt vers l'avenir, elle annonce aux Artistes le règne de la justice.

Frappé de ces iniquités du hasard, que je viens de vous signaler, iniquités dont nul ne pouvait, sans injustice, être rendu responsable, profondément touché de ces malheurs qui, en pesant sur les Artistes, entravaient fatalement la marche des arts, un homme parut; organisateur plein d'ardeur et de foi, il prêcha la croisade de l'intelligence contre l'ignorance et la misère, il déploya sous nos regards le drapeau de l'espérance, et nous montrant à l'horizon la terre promise, il nous cria : hommes du travail! le temps est venu! unissez votre obole, et vous ôterez à la misère son déshonneur, et vous transformerez l'aumône en secours fraternels! hom-

mes de la pensée! unissez vos efforts, et, pour l'honneur du siècle et du pays, vous enfanterez des prodiges.

Celui qui parlait ainsi avait voué sa jeunesse au culte de l'étude et des beaux-arts, il avait enrichi nos places publiques et nos musées des monuments des siècles écoulés et des contrées lointaines, il avait, dans un livre remarquable, soulevé le voile qui cachait aux yeux de la jeunesse française une des gloires de notre vieille patrie; mais ses travaux, quelque utiles, quelque importants qu'ils fussent, étaient loin de satisfaire à ses nobles tendances, à ses aspirations généreuses; il avait bien acquis des droits à la reconnaissance de ses contemporains, il voulut en acquérir à celle de la postérité : il fonda l'Association! Architecte de l'avenir, il traça sur de larges, d'inébranlables bases le plan de l'édifice qu'aujourd'hui nous construisons ensemble.

Autour de cet homme dont le nom est gravé dans notre cœur à tous, de cet homme dont la vie a été une œuvre continuelle d'art, de bienfaisance et de dévouement, vinrent se grouper d'autres hommes de qui le zèle et le désintéressement le secondèrent puissamment dans ses vues. Un grand nombre d'Artistes s'empressèrent d'apporter leur adhésion, et bientôt, outre les cotisations annuelles ou mensuelles, les versements de première mise, les dons et les legs volontaires augmentèrent rapidement le premier capital que l'Association naissante devait à la générosité de son fondateur. A dater de ce jour, la Société des Artistes Musiciens n'a cessé de grandir sous l'impulsion de son Comité et de son digne Président; à chaque pas qu'elle a fait dans le temps, l'horizon s'est élargi devant elle. L'ère de l'Association, M. Taylor a provoqué, suivi, activé ses progrès avec toute la vigilance et toute la tendresse d'un père; son inépuisable activité ne s'est pas, depuis sept années, un seul instant ralentie. Ceux de mes collègues qui m'ont précédé dans les fonctions de rapporteur vous ont dit quelle admirable persévérance, quelle volonté ferme, quelle supériorité d'intelligence il met chaque jour au service de l'Association; aussi, sûr d'être en ceci l'interprète fidèle de vos sentiments, j'obéis à un besoin de mon cœur en adressant publiquement au Président Taylor l'hommage collectif de la vénération et de la gratitude de tous les Artistes.

J'ai dit plus haut, et je répète que le principe de l'Association s'est en quelque sorte incarné dans les faits à une époque véritablement providentielle. C'est là une importante vérité qui, bien comprise, contient la raison d'être de notre Société, lui prédit des destinées immenses, prouve qu'elle porte en elle une puissante virtualité : le germe fécond de la vie.

Sous tous les gouvernements, dans tous les temps et dans tous les lieux, les hautes prérogatives accordées au pouvoir souverain ont été, sont et seront toujours équilibrées par les grands devoirs qui lui sont imposés. Monarchie ou république, aristocratie ou démocratie, qu'importe! Quelque part que vous placiez la souveraineté, vous y placez ses droits et vous y placez ses devoirs. Or, l'un des droits de la souveraineté, le plus sacré peut-être, c'est celui de protéger, d'encourager les sciences, les lettres et les arts, ces leviers de la civilisation, ces flambeaux de l'esprit qui dirigent les peuples à travers les siècles vers leur but final et mystérieux.

Ce serait étrangement rabaisser les arts que de les croire placés sous la dépendance d'une forme politique quelconque; les arts planent dans des régions calmes, supérieures, bien au-dessus de nos luttes et de nos ambitions; ils dominent les évènements purement humains comme le soleil domine les orages.

Les masses ont aujourd'hui la conscience de leurs droits, pourquoi n'auraient-elles pas celle de leurs devoirs? Ne calomnions pas les hommes. Croyez-moi! répandez partout le goût du beau, dirigez l'admiration du peuple vers les grandes œuvres de la pensée. Musiciens, faites-lui place à vos concerts, portez jusqu'à lui vos accords et vos chants; Peintres, ornez de vos productions son modeste foyer; Poètes, éclairez-le de vos conseils et consolez-le dans ses douleurs, et bientôt le peuple, qui vous devra le sentiment des arts et les pures jouissances qu'ils procurent, vous récompensera en les aimant et en les protégeant.

Eclairer, moraliser le peuple, l'élever à la conception de ces notions supérieures, c'est là sans doute une belle et noble mission; mais cette mission, qui l'accomplira? Je réponds : Les arts par les Artistes, les Artistes par l'Association, l'Association enfin par la force d'expansion qui réside en elle, par la propagation de l'idée, par les solennités qu'elle organise, par les Comités qu'elle fonde en province, par les festivals, par les loteries, en un mot, par les mille moyens dont seule elle peut se servir avec succès.

Vous le voyez, c'est au moment où la société française était sourdement travaillée par des idées de réforme et de transformation politiques, idées qui bientôt allaient déplacer les pouvoirs avec les prérogatives qui y sont attachées, que naissaient, que grandissaient les Associations des lettres et des arts, et quand vint le jour, ces institutions avaient acquis assez de puissance pour continuer avec fruit le grand travail d'enseignement et de moralisation qu'elles avaient entrepris et qu'elles poursuivent avec une si louable ardeur. J'ai donc pu, m'appuyant sur ces considérations, affirmer que les Associations étaient nées *providentiellement*. J'ajouterai, comme conséquence de ce dernier mot, que l'avenir leur appartient.

Il existe, vous le savez, Messieurs, outre la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques, cinq grandes Associations d'Artistes et d'Ecrivains : l'Association des Gens de lettres, celle des Artistes dramatiques, celle des Musiciens, celle des Peintres, Sculpteurs, Architectes, Graveurs et Dessinateurs, et enfin celle des Inventeurs et Artistes industriels. Toutes ces Associations sont sœurs et se développent parallèlement; loin de se nuire, elles se prêtent un mutuel appui; toutes ont une origine commune, bien qu'elles soient nées à des époques successives, toutes marchent dans la même voie pour arriver au même but.

De même que les efforts épars, individuels, s'étaient si heureusement unis dans l'Association, de même les Comités des cinq Sociétés ont senti le besoin de se rapprocher, d'unir leurs lumières spéciales dans un seul et même foyer, leur action respective dans un unique faisceau. Cette tendance générale vers l'unité, ce travail de composition qui s'opère en ce moment est d'un excellent augure et d'une immense importance. Evidemment du contact des Comités naîtront de grandes et nobles choses. Plusieurs réunions générales ont eu lieu dans le cours de l'année, et, tout récemment encore, dans un banquet offert au commun fondateur des cinq Associations, les Comités, en fêtant leur Président, ont solennellement inaugurè leur union. Ce banquet, où de si bonnes paroles ont été entendues, où de si nobles vœux ont été formés, a présenté le spectacle touchant d'une immense famille communiant à la table paternelle. M. Samson, pour les Artistes dramatiques, a, dans un discours chaleureux, retracé une des pages les plus touchantes de la vie de M. Taylor; M. Achille Comte, pour les Gens de lettres, dans quelques mots pleins de verve et de conviction, a mis en relief les avantages de l'Association et la mission de son Président. MM. Ed. Monnais pour les Musiciens, Ad. Dauzats pour les Peintres, Teissier et Tissier pour les Inventeurs et Artistes industriels, ont tour-à-tour éveillé toutes les sympathies et fait entendre de nobles vérités. Non seulement cette fête de famille se renouvellera tous les ans, mais, à dater de ce jour, les Comités tiendront, à des intervalles de temps qui seront ultérieurement déterminés, des séances collectives où se discuteront les questions d'intérêt général. Nul doute que ces réunions ne hâtent le jour où les arts, les sciences et les lettres, se confondant dans la plus parfaite unité, réaliseront la synthèse de l'esprit humain et constitueront les trois faces du prisme intellectuel au sein duquel la lumière éternelle du beau se décomposera en mille rayons divers pour aller inonder le monde.

Maintenant, pourquoi faut-il qu'un regret vienne se mêler à tant de magnifiques espérances? Pourquoi l'Association ne compte-t-elle pas encore dans ses rangs tous les Artistes de Paris? Quelles raisons assez puissantes peuvent engager quelques-uns d'eux à se tenir plus longtemps éloignés de nous? Indifférents, ils sont bien coupables; malveillants ou mécontents, qu'ils achètent au moins, en contribuant à notre bonne œuvre, le droit de nous blâmer et de nous combattre.

Le temps est aux systèmes, je le sais, et les théories ne font pas défaut; mais parmi ces théories en est-il une qui, dans le nombre, ait jeté de profondes racines et d'où se soient élancé de vigoureuses tiges? Non. Toutes, au contraire, ont à peine effleuré le sol et sont disparues après avoir, pendant quelques jours, offert un stérile appât à la vanité.

Des critiques isolés, plus ou moins fondés dans leurs objections, ont accusé l'Association de thésauriser, d'imposer à ses membres une cotisation trop faible, de ne répondre pas à tous les besoins du moment en n'établissant pas immédiatement une maison de refuge et une agence musicale ou bureau de placement, enfin, de ne servir à ses vieillards que des pensions insuffisantes — Qu'il nous soit permis de le dire, ces critiques, ou n'ont pas envisagé l'Association sous son véritable point de vue, dans son imposant ensemble, ou ils ont omis dans leurs appréciations deux éléments essentiels : le temps et les moyens. Néanmoins, le Comité n'élude pas les questions qui lui sont posées, il les traite au contraire et les discute consciencieusement.

Quant aux deux premiers reproches, ceux de thesauriser et de n'exiger des sociétaires qu'une cotisation trop minime, le premier est une grossière erreur; l'Association ne thésaurise pas, elle divise sa fortune en deux parts : la part du présent, la part de l'avenir. Semblable au cultivateur prévoyant, avant d'envoyer la gerbe au moulin, elle en ôte un épi qu'elle conserve pour ensemencer. D'ailleurs, le capital d'où procède la rente de l'Association étant inaliénable, grâce à la sagesse du fondateur, constitue, en même temps que sa plus forte racine, sa plus puissante garantie d'avenir. Et puis, cette rente, n'est-ce pas le pain du pauvre et du vieil Artiste? n'est-ce pas l'avoir imperdable de ceux d'entre nous qu'ont atteints ou qu'atteindront un jour la vieillesse et les infirmités?

Relativement au chiffre de la cotisation, outre qu'en augmentant ce chiffre on augmenterait en raison directe les difficultés déjà si nombreuses de la perception, il faut considérer : 1° que le produit des cotisations n'entre pas dans les recettes générales pour une part assez importante, et que d'ailleurs le but de la cotisation est bien plutôt de justifier le titre et les droits à venir du sociétaire que de constituer à elle seule le capital social; 2° que, dans une Association telle que la nôtre, le nombre des sociétaires se compose en grande partie d'amateurs bienveillants, lesquels se trouvent en position de concourir à l'accroissement constant du capital sans qu'il existe la moindre probabilité qu'ils aient jamais recours à l'assistance de l'Association; et enfin, 3° que ces sociétaires versant annuellement une somme de 6 fr., qu'ils considèrent comme un don purement gratuit, pourraient ou n'être pas dans d'aussi bonnes dispositions à l'égard des Artistes, ou ne pouvoir pas faire l'abandon d'une somme sensiblement plus forte.

Relativement aux pensions, le Comité avait prévenu le reproche. Ainsi que vous le verrez plus loin, sur la demande unanime de votre Commission spéciale, le chiffre de la pension avait été précédemment élevé à 300 fr.

Pour les deux autres imputations, elles sont de celles auxquelles j'ai reproché tout-à-l'heure de n'avoir pas tenu compte du temps et des moyens.

Tracer un tableau touchant sur les avantages que rencontreraient les vieillards dans un asile commun, c'est là sans doute une chose facile; ce qui l'est infiniment moins, c'est d'édifier avec des matériaux insuffisants, c'est d'élever un palais avec du chaume et quelques planches. Marchez avec le temps... laissez venir l'heure, et le Comité n'aura pas besoin d'une impulsion étrangère pour prendre l'initiative de toutes les mesures que la marche des choses aura rendu possibles.

La précipitation, l'impatience peuvent compromettre gravement les institutions les mieux assises. *Avancer lentement n'est pas un mal lorsqu'on ne risque pas de reculer.* Ces paroles de M. de Barante sont judicieuses et sensées. Les fruits trop hâtifs n'ont pas de saveur. Sachons donc attendre. — Toutes les améliorations que nous rêvons et d'autres encore existent en germe dans l'Association. Avançons graduellement du connu à l'inconnu, du simple au composé. Toujours la nature procède par progression régu-

lière; imitons-la: Laissons durcir le marbre avant de l'extraire de son lit souterrain, ne portons pas la faulx dans les moissons vertes, n'imposons pas à l'enfant le travail de l'adulte, à l'adulte le travail de l'homme. — Entrevoir le but, ce n'est pas l'atteindre, et le pèlerin découvre le dôme de Saint-Pierre longtemps avant de mettre le pied sur le sol de la ville sainte.

Heureusement le nombre des incrédules et des récalcitrants diminue de jour en jour, et celui de nos adhérents augmente au contraire dans de notables proportions. Il ressort, en outre, du rapprochement du chiffre des recettes et du nombre des nouveaux membres, que dans le cours de l'année, beaucoup de sociétaires en retard dans le versement de leur cotisation se sont acquittés de leur arriéré en tout ou en partie. Cependant les résultats obtenus en affermissant notre confiance ne ralentissent pas notre zèle. Pour nous, rien n'est fait tant qu'il reste quelque chose à faire, et nous ne prendrons de repos que quand il ne restera plus personne à convertir, quand tous les amis des arts et tous les Artistes de la France seront venus se ranger sous le drapeau de l'Association.

Venez donc à nous, vous tous qui nourrissez l'ambition de concourir au progrès des beaux-arts; venez vous tous qui voulez coopérer au salut de vos frères malheureux, vous qui désirez ardemment travailler au soulagement de leurs douleurs.

J'aurais pu vous démontrer clairement qu'en refusant de joindre vos forces aux nôtres, vous vous rendez hostiles à vous-mêmes; j'aurais pu invoquer vos propres intérêts; mais, Artiste comme vous, j'ai senti qu'il était préférable de faire appel à vos sentiments généreux; et, maintenant, s'il m'était dit par quelqu'un d'entre vous qu'une ombre de doute flotte encore dans son esprit, il ne me resterait plus qu'à lui répondre par ce mot de d'Alembert : *Allez en avant et la foi vous viendra.*

J'entre maintenant dans l'examen des travaux du Comité, dans l'exposé des résultats obtenus. Les esprits positifs, auxquels il faut des démonstrations rigoureuses, verront dans cette partie de mon travail que les promesses de l'avenir sont, en quelque sorte, consacrées par les réalisations du passé, et que nos espérances ne sont pas de vaines et chimériques illusions.

Depuis la dernière Assemblée générale, votre Comité a tenu plus de soixante séances; dans ce nombre, ne sont point comprises les réunions non moins fréquentes des diverses commissions, et spécialement de celles relatives à la Loterie nationale.

Trois membres démissionnaires, MM. Béchem, Raoul et d'Henneville, ont été remplacés par MM. Proust, Artus et Taskin.

Vos conseils judiciaire et médical, fidèles à leur mission de dévouement, ont, cette année encore, rendu d'importants services à l'Association.

Les docteurs Gariel et Desjardins de Morainville, voulant à la fois servir l'art et l'humanité, ont sollicité et obtenu l'honneur de faire partie du conseil médical.

Votre Comité, lors de la fermeture de l'Opéra-Bouffe Français (théâtre Beaumarchais), sur la demande collective de l'orchestre de ce théâtre, accorda un mois entier d'appointements à six des plaignants qui depuis longtemps étaient de l'Association, les deux tiers du mois à quatre autres qui n'en faisaient partie que depuis peu, et enfin, le demi-mois aux autres Artistes qui spontanément s'empressèrent de signer leur adhésion à nos statuts.

Peu de jours après, l'administration du théâtre de la Gaîté était déclarée en faillite, et les Artistes de l'orchestre de ce théâtre, par l'organe de leur estimable chef, M. Béancourt, s'adressaient à votre Comité, pour obtenir de lui, ce que dans de semblables circonstances, il avait accordé déjà à d'autres orchestres, notamment à ceux du Cirque et de la Porte-Saint-Martin. Les Artistes musiciens de la Gaîté étant tous de l'Association, chacun d'eux reçut la somme intégrale qui lui était due, et l'Association ne rentra dans une partie des fonds avancés que longtemps après, quand vint l'opération de la liquidation du cautionnement.

Dans des circonstances à peu près analogues, les Artistes du Casino des Arts envoyent des délégués, chargés d'exprimer au Comité le motif de leurs réclamations. Les plaintes qu'ils formulent ayant paru légitimes au conseil judiciaire, le Comité, après toutefois que la totalité des Artistes du Casino se sont faits sociétaires, prend en main leur juste cause, défend leurs intérêts, en un mot, leur fait rendre justice à ses frais et périls. Dans cette affaire, Me Lan, agréé de l'Association, dont le zèle ne saurait être trop loué, fait admettre en principe, qu'en cas de faillite, les Artistes musiciens doivent être considérés comme commis de négociants, et, à ce titre, privilégiés pour six mois de traitement s'ils sont dûs, et, en outre, qu'on ne peut les remercier du jour au lendemain, à moins de leur livrer une quinzaine en sus de celle déjà commencée.

Les Artistes de l'orchestre du Théâtre-Italien ont aussi, dans un cas semblable, eu recours à votre Comité; mais précédemment, ils avaient cru devoir prendre une autre voie. Cette affaire, dans laquelle nous n'avons pas joui de toute notre initiative, a éprouvé des lenteurs auxquelles, bien probablement, elle n'aurait pas été soumise si dès l'origine elle nous avait été confiée.

A côté de cet appui salutaire que l'Association accorde aux droits de chacun de ses membres, le Comité ne cesse de voter des secours en argent aux sociétaires malades ou nécessiteux qui réclament sa paternelle assistance.

Un jeune Artiste, aussi éminent par le talent qu'estimable par le caractère, Victor Blancou, que vous avez tous connu, succombe après une courte et douloureuse maladie, laissant après lui une vieille mère impotente et une jeune sœur dont il était l'unique soutien. Immédiatement 100 francs sont votés pour subvenir aux frais de convoi et d'enterrement; de plus, un secours mensuel est accordé à la pauvre vieille mère qu'un membre du Comité fait sociétaire en acquittant pour elle sa cotisation d'une année. De son côté l'un de nos Sociétaires, M. Dias, chef de musique au 24e de ligne, ouvre, en faveur de Mme Blancou, une souscription dans toutes les musiques de l'armée.

Mais ce pauvre Blancou n'est pas le seul dont nous ayons à déplorer la perte. Son trépas est bientôt suivi de deux autres : celui d'un honnête Artiste, Bicheron, et celui d'un homme dont le nom et le talent sont devenus populaires; nous voulons parler de Romagnesi. A ces pertes douloureuses, il faut joindre celle d'un jeune Artiste bien recommandable, de Pedro Soler, premier hautbois du Théâtre-Italien, que la mort vient de frapper après une si longue et si pénible maladie. Dans ces tristes conjonctures, s'attachant à concilier la bienfaisance avec la plus sévère économie, le Comité, comme toujours, a rempli son devoir.

En somme, depuis le 24 mai 1849, c'est-à-dire depuis la dernière assemblée générale, plus de 2,000 fr. ont été votés. Dans ce chiffre ne sont pas compris les secours prélevés directement sur les fonds de la loterie. Avant de clore notre liste nécrologique, c'est pour nous un triste devoir d'y inscrire encore le nom d'un Artiste regrettable et sincèrement regretté : Doche, ancien membre de votre Comité, compositeur et chef d'orchestre distingué, a cessé de vivre à Saint-Pétersbourg, le 10 juillet 1849.

Je l'ai dit déjà sur la demande de votre commission spéciale présidée par M. Ed. Monnais, le chiffre de la pension qui précédemment était de 200 fr. a été porté à 300. Le Comité, sur les observations de la commission, a pensé que dans les secours seulement il devait exister une inégalité relative à l'urgence des besoins; mais qu'étant toujours accordées aux vieillards ou aux impotents, les pensions devaient être toutes égales et qu'elles devaient en outre suffire aux nécessités de la vie. Malgré l'élévation du chiffre 5 nouvelles pensions ont été créées, elles ont été accordées à M. Kuschnick, de Strasbourg, à M. Chapolard, de Lyon, et à MM. Hamet père, Olivier et Dubois, tous les trois de Paris. Deux anciens pensionnaires, MM. Kuschnick et Brochard étant morts, MM. Michel et Burth ont été désignés pour être leurs successeurs. C'est ici, Messieurs et chers camarades, que les chiffres ont une grande signification et proclament hautement la vérité des réflexions que j'ai cru devoir placer en tête de ce rapport : Il y a un an vous serviez 21 pensions dont le total était de 4,400 fr.; aujourd'hui, admirez avec nous ce magnifique résultat, vous en servez 26 dont le total s'élève à 7,800 fr.; tout-à-l'heure je vous soumettrai des rapprochements plus généraux et plus prodigieux encore.

En attendant, permettez-moi d'insister sur les faits que je viens d'énumérer; ils prouvent autre chose que l'accroissement de nos ressources; ils prouvent, en les considérant sous un autre point de vue, la puissance morale de l'Association.

Ainsi compris, ce mot d'Association a un sens si étendu, si complet qu'il domine en les impliquant ceux de progrès, de philanthropie et de charité. Il est clair qu'en répartissant les fonds affectés à l'adoucissement des maux de nos frères nous faisons mieux que dispenser simplement des secours, nous payons la dette de l'humanité. Tout honnête homme, qu'il souffre ou qu'il jouisse, a fait son devoir ici-bas, ce n'est donc pas nous qui assistons la vieillesse, la maladie, les infirmités, c'est le principe de l'Association qui tend naturellement vers la pratique de la justice.

Une institution si généreuse et si bienfaisante doit infailliblement provoquer les bonnes œuvres et attirer à soi les bienfaits.

L'un de nos vice-présidents, M. Rodrigues, fait don de 100 fr. à l'Association.

Notre collègue, M. Alard, l'inimitable violoniste, verse dans notre caisse une somme de 92 fr. 05 c. produit d'une quête faite dans l'église des Thermes à la messe de son mariage.

M. Brandus, aussi membre de votre Comité, tout en continuant à mettre son estimable journal au service de nos intérêts communs, offre à l'Association la grande partition du Prophète de Meyerbeer et celle du Stabat Mater de Rossini.

M. Halévy, dans une lettre charmante, apprend à notre président qu'il verse 200 fr. dans la caisse de l'Association.

L'un de nos plus anciens sociétaires, parent très éloigné de Mme Charles de Bez, M. Marigner étant mort, M. Charles de Bez, à l'occasion d'un legs à lui fait par le défunt, dépose sur notre bureau un billet de 500 fr.

Il faut se borner à citer de pareils actes sous peine d'atténuer l'éloge qu'ils font de leurs auteurs.

Les orphéonistes de l'Yonne, après le festival d'Auxerre auquel ils étaient si fiers d'avoir concouru, donnent à l'Association 9 f. 05 c. produit d'une collecte faite entr'eux. Cette modeste et touchante offrande témoigne par sa modicité même de la sympathie de ces braves jeunes gens qui chaque soir viennent chercher dans l'étude de la musique un noble délassement à leur labeur journalier.

Il est temps de passer à un autre ordre de faits.

Le 22 novembre 1849, jour de Sainte-Cécile, sous les auspices et au bénéfice de l'Association, une messe solennelle, composée par M. Niedermayer, a été, vous le savez, exécutée dans l'église Saint-Eustache. Un grand nombre d'artistes des orchestres et des chœurs de l'Opéra, de l'Opéra-Comique et des Italiens, auxquels avaient bien voulu se joindre quelques chanteurs et instrumentistes étrangers à ces théâtres, s'étaient empressés de répondre à l'appel de votre Comité. Une réunion d'amateurs de distinction, la Société chorale de M. Rodrigues nous avait avec le même empressement promis son précieux concours. Aussi l'exécution de l'œuvre remarquable de M. Niedermayer a-t-elle répondu à ce qu'on était en droit d'attendre de tels éléments réunis; c'est dire qu'elle a été irréprochable. Un artiste dont le dévouement est acquis à notre œuvre, et dont la supériorité du talent égale la pureté de l'organe, M. Alexis Dupont, chantait les solos; le chœur de 250 voix obéissait à M. Dietch, et M. Girard dirigeait la masse instrumentale avec cette précision parfaite et cette sage animation qui le distinguent à un si haut degré. Les résultats de cette cérémonie tant artistiques que financiers ont dépassé toutes les espérances. Jamais foule si compacte n'avait envahi les magnifiques nefs de Saint-Eustache, jamais harmonie religieuse n'avait roulé ses ondes sur un aussi grand nombre d'auditeurs recueillis.

La recette brute a atteint le chiffre de 3,182 f. 60 c.

Nous adressons ici nos remerciements à tous les talents, à toutes les bonnes volontés, à tous les désintéressements qui ce jour-là ont bien voulu nous seconder: A M. Ad. Dauzats, alors secrétaire et maintenant l'un des présidents du Comité des Peintres, à MM. Justin Ouvrié et Lefebvre, vice-présidents du même Comité, qui, tous trois, jaloux de resserrer encore les

liens des Associations, ont rempli les fonctions de Commissaires avec autant de distinction qu'ils avaient mis d'empressement à les accepter; aux dames-patronesses et quêteuses, Mesdames la princesse de Beauveau, la comtesse Potocka, la comtesse de la Redorte, la comtesse Berthier, madame Henri Gauthier, madame Edouard Rodrigues, madame Panseron et madame de Saint-Brice qui, toutes, ont su mettre tant de zèle et de gracieuse instance dans l'accomplissement de leur mission délicate; aux artistes, aux membres du clergé de Saint-Eustache, et particulièrement à M. le curé Gaudrau, qui, dans cette occasion, s'est montré le digne successeur de M. Deguerry.

Nous ne devons pas oublier de mentionner M. Juban, officier de paix, dont les services dévoués nous ont été si utiles, et qui, par sympathie pour notre œuvre, a fait à l'Association avec tant de formes et de convenance l'abandon de ses honoraires.

Nous vivons à une époque où la musique religieuse a surtout besoin d'être encouragée; depuis un demi-siècle l'art musical devient de plus en plus profane; il a déserté la chapelle pour le salon, le temple pour le théâtre. Devant cette tendance évidemment funeste, il est utile, dans l'intérêt de l'art comme dans celui des mœurs, de diriger le talent des compositeurs vers les conceptions religieuses; aussi votre Comité a-t-il le projet de renouveler plus fréquemment à l'avenir ces solennités imposantes où la musique, cette Muse si chrétienne, reprend sa simplicité majestueuse, se dépouille de ses ornements mondains, et, s'adressant à Dieu, semble vouloir remonter à sa source. Déjà le projet du Comité est en voie de réalisation, et nous espérons qu'avant peu des messes seront exécutées dans les chapelles des principaux châteaux nationaux, tels que ceux de Versailles, de Compiègne, de Rambouillet et de Fontainebleau.

Un mois environ après la messe de Saint-Eustache, une autre messe était exécutée dans une des églises de Toulouse par un orchestre de 150 musiciens, au bénéfice de notre Association: la messe en *Re* de Chérubini. Cette cérémonie, organisée par l'un des plus zélés de nos membres délégués, M. Vignières, a produit une recette nette de 740 fr. Le ténor Marié, puissamment secondé par MM. Grosset, ténor, et Lacroix, basse-taille, a chanté un *O Salutaris* de sa composition. MM. les Artistes de l'orchestre du théâtre, sous l'habile direction de M. Mas, ont parfaitement interprété l'admirable musique de Chérubini. Nous devons beaucoup aux Artistes de Toulouse, aussi sommes-nous heureux de leur témoigner publiquement notre reconnaissance. Nous adressons aussi nos remerciements au bon curé de la Daurade, M. Ferradou; nous aurions de trop vifs regrets s'il nous arrivait d'oublier dans nos actions de grâces l'estimable ecclésiastique qui a si bien compris le but de notre œuvre et nous a si heureusement secondés.

Le Comité de Marseille, auquel mon prédécesseur Georges Bousquet a adressé un si juste éloge dans son excellent rapport de l'an dernier, a continué d'agir avec le même zèle et la même intelligence. Par ses soins et par ceux de son président, M. L. Boisselot, dont l'art et les Artistes déplorent profondément la perte récente, un grand concert a été donné le 9 avril dernier au bénéfice de l'Association. Nous devons des remerciements aux Artistes du grand théâtre, et à M. Pellegrin, leur directeur, qui pour faciliter l'organisation de ce concert a, non seulement autorisé tous ses pensionnaires à y concourir, mais encore combiné les exigences de son répertoire de manière à laisser aux Artistes deux soirées libres pour les répétitions. L'administration du bureau de bienfaisance a bien voulu exonérer le Comité Marseillais du droit qu'elle avait à percevoir. La Société Trotebas, ainsi que son digne chef, M. Martin, s'est empressée d'offrir son concours au Comité. Parmi les artistes dont les noms ont figuré au programme, nous citerons Mesdames Didot et Steiner-Beaucé, MM. Mathieu et Martin, enfin M. Germain qui a dirigé l'orchestre. Le Comité de Paris, au nom de l'Association tout entière, adresse aussi ses remerciements aux dames de Marseille qui ont pris ce concert sous leur puissant patronage.

La recette nette du concert de Marseille s'est élevée à 763 fr. 55 c.

Vers le milieu du mois d'avril, un grand congrès musical est organisé à Angers. Une commission spécialement chargée des apprêts de cette solennité, s'était adressée à votre Comité par l'organe de MM. Hetzel et Talbot. La recette nette devait être partagée par moitié entre les pauvres d'Angers et la caisse de l'Association. Tout faisait présager un éclatant succès. Vous savez, Messieurs, comment une catastrophe aussi terrible qu'imprévue vint tout-à-coup, en jetant l'épouvante et le deuil dans tous les cœurs, rendre impossible l'accomplissement de nos projets : M. Alexis Dupont qui s'était rendu à Angers pour s'y faire entendre dans des fêtes, y chanta le *Requiem* aux funérailles de 200 victimes ! —Quelques semaines après, quand l'impression douloureuse produite par ce malheur public se fut un peu dissipée, la Commission et votre Comité songèrent à réorganiser le congrès en faisant entrer pour un tiers dans la répartition des bénéfices les blessés et les familles des infortunés morts dans l'affreux désastre du pont d'Angers. Cette fois, le congrès musical eut lieu; il dura quatre jours. Le programme des fêtes se composait d'une grande messe à orchestre, de deux grands concerts et d'un bal. L'orchestre d'Angers, augmenté de quelques artistes de Paris, a, sous la direction de M. Hetzel, exécuté la messe ainsi que plusieurs fragments du *Stabat* et du *Prophète* d'une manière vraiment supérieure. Il y a des noms qui font eux-mêmes l'éloge de ceux qui les portent, aussi nous bornerons-nous à citer MM. Alexis Dupont et Géraldy, Mesdemoiselles Dobré, Barbot et Montigny, comme chanteurs; et MM. Leroy, Paquis, Croisille, Roméděne, Brunot, Rignault, Marzoli, Mas, Labro, Renard et L. Régnier, comme instrumentistes qui, tous, ont pris part d'une façon si brillante et si distinguée à l'exécution de ce festival. Grâce à eux, grâce à leur talent, grâce surtout au zèle éclairé de MM. Hetzel et Talbot, Angers conservera, nous l'espérons du moins, le souvenir du congrès musical de 1850.

Dans l'intervalle et par l'intermédiaire de M. Eug. Delaporte, son délégué dans l'Yonne et les départements limitrophes, le Comité organise à Auxerre un nouveau festival. Il n'entrait pas positivement ici dans nos vues de réaliser une importante recette, l'exignité de la salle s'y opposait d'ailleurs d'une manière absolue, nous voulions avant tout constater la puissance de l'Association et produire un grand effet moral dans un département où notre institution était à peine connue il y a quelques mois et où elle compte aujourd'hui près de 200 Sociétaires.

M. Roger et mademoiselle Dobré, MM. Bousquet et Triébert ont, dans cette circonstance, rivalisé de zèle et de talent. MM. Ad. Adam, Panseron et Zimmermann, représentaient à Auxerre le Comité de Paris, moi-même je suis heureux d'avoir contribué dans les limites de mes faibles forces à l'exécution de cette fête musicale dont l'éclat a été vraiment extraordinaire.

Les orphéonistes, accourus des diverses localités du département, ont chanté plusieurs morceaux d'ensemble de manière à faire bien augurer de l'avenir de l'orphéon en province, institution naissante à laquelle M. Eugène Delaporte s'est si entièrement dévoué.

L'orchestre de la société philharmonique, augmenté de quelques amateurs venus de Sens, de Tonnerre, de Melun et de Fontainebleau, a, sous l'intelligente direction de M. G. Bousquet, exécuté plusieurs ouvertures avec un ensemble remarquable.

Le lendemain du festival auxerrois une messe est improvisée dans l'église Saint-Pierre, où Monseigneur l'archevêque de Sens officiait. Mademoiselle Dobré y chante l'*Ave Maria* de Chérubini, que Triebert accompagne sur le cor anglais, puis un *O Salutaris* de Zimmermann accompagné par l'auteur lui-même. Enfin M. Ad. Adam touche l'orgue à tous les versets de l'office et termine par une magnifique improvisation qui excite l'admiration de l'auditoire.

Après la messe les membres du comité présents à Auxerre font une visite à Monseigneur l'archevêque de Sens qui les reçoit avec la plus parfaite cordialité et vient au-devant de leur vœu en leur accordant l'autorisation d'organiser bientôt une messe en musique dans la métropole de Sens où une quête sera faite au bénéfice de l'Association.

D'autres festivals ou concerts se préparent encore dans un grand nombre de villes importantes. On ne peut en douter, toutes ces fêtes musicales contribueront, comme celles qui ont eu lieu jusqu'ici, à épurer, à propager le goût de la musique en France; elles auront pour effet immédiat d'accélérer la marche ascendante de l'Association.

Je ne vous parlerai pas des entreprises inutilement tentées, devenues impossibles devant des obstacles fortuits, indépendants de toute volonté, elles n'en prouvent pas moins le zèle actif de votre Comité. Il n'est pas surprenant que quelques efforts parmi tant d'efforts restent infructueux, demeurent sans résultats.

Vers le commencement du mois de juin une fête est préparée à Lyon par les Comités réunis des peintres et des musiciens. Cette fête rencontre d'abord quelques difficultés, notre président n'hésite pas à entreprendre le voyage et parvient non sans peine à les aplanir; mais par une fatale coïncidence la date fixée pour le concert et le bal précède d'un jour celle où des évènements funestes allaient ensanglanter Lyon. Comment lutter contre de telles causes d'insuccès? l'ardeur de notre digne Président redouble devant l'obstacle, et, grâce aux mesures intelligentes qu'il se hâte de prendre, les chances se balancent et les résultats ne nous sont point onéreux.

Devant de tels faits, Strauss qui dirigeait l'orchestre du bal s'empresse de consentir à une réduction de 500 f. sur ses propres honoraires. Nous devons aussi témoigner notre gratitude au chef d'orchestre Georges Hainl, dont le talent, l'activité et les bons offices ont été au-dessus de tout éloge.

Si dans cette affaire nous n'avons rien recueilli nous n'en avons pas moins rendu quelques services à l'art et aux Artistes; car la ville de Lyon a profité de 28,020 f. de recette, de 9,000 f. d'objets d'arts que nous lui avons expédiés pour la tombola organisée à la suite du bal, et de 3,000 f. d'argent comptant employés en divers achats aux Artistes et aux industriels Lyonnais, ce qui porte à 40,020 fr. la somme répandue au bénéfice de la ville de Lyon.

Cependant nous poursuivons la réalisation du vaste projet conçu par notre Président, la loterie nationale des Associations des Musiciens et des Peintres.

Ici encore se dévoile la puissance moralisatrice qui réside au sein des Associations d'Artistes.

Les loteries d'autrefois, sous quelque face qu'on les considère, n'étaient après tout que des spéculations plus ou moins opposées aux intérêts de tous. En causant la ruine d'un grand nombre de familles, elles ne pouvaient engendrer que des passions haineuses, envieuses et jalouses. Destructrices de toutes les croyances qui consolent, sous leur influence funeste, le sentiment religieux devait dégénérer et dégénérait en effet en un scepticisme désespérant; en un mot, elles dissolvaient sourdement la société, en plaçant le monde sous l'aveugle et fatale juridiction du hasard.

Cette vérité était déjà si généralement reconnue il y a 20 ans, que la France entière applaudit lorsque ses législateurs décrétèrent l'abolition des loteries.

Cependant la source du mal était moins dans ces combinaisons ingénieuses considérées en elles-mêmes que dans le déplorable usage qu'on en avait fait jusqu'alors; aussi, comprit-on bientôt que, différemment conçues et surtout différemment appliquées, les loteries, loin d'être comme autrefois dans les mains du monopole un instrument de corruption, pouvaient, dans celles de la charité, rendre d'importants services à la partie souffrante de l'humanité.

Quelques hommes pratiques, mus par un louable sentiment de générosité, tentèrent l'expérience en organisant des loteries de bienfaisance; mais, aucun intérêt commun n'existant entre les bénéficiaires et les Artistes et ouvriers chargés de la production et de la confection des lots, ces nouvelles loteries, sans toutefois présenter les graves inconvénients des anciennes, ne purent, malgré l'entière loyauté et le parfait désintéressement des Administrateurs, ni satisfaire les justes exigeoces du public, ni venir efficacement en aide aux misères qu'elles s'étaient proposé de secourir.

Mais ces entreprises transitoires eurent leur

utilité; elles démontrèrent péremptoirement que les loteries de bienfaisance n'étaient susceptibles d'heureux résultats qu'à la condition expresse que les talents producteurs des lots et les infortunes à soulager seraient joints par les liens d'une étroite et fraternelle solidarité. En un mot, qu'elles n'étaient moralement possibles que par les Associations d'Artistes.

Ce fut encore M. Taylor qui le premier comprit cette vérité, ce fut lui qui conçut le projet d'une grande loterie nationale entreprise au profit des Artistes par les Associations unies des Peintres et des Musiciens. Dans sa pensée, cette loterie devait avoir, et elle eut en effet pour résultats d'encourager les arts, d'en répandre et d'en épurer le goût, de donner un aliment aux nombreuses industries qui s'y rattachent, et, enfin, tout en rémunérant le talent, de lui offrir les moyens de se rendre utile au malheur.

Ainsi le principe des loteries, principe naguère encore malfaisant ou infécond, devient entre les mains des Associations une source de bienfaits matériels, intellectuels et moraux : c'est la science s'emparant de l'électricité qui foudroyait les hommes et la forçant, docile et soumise, à mettre ses terribles propriétés au service de leurs besoins.

Voyons maintenant, si dans la pratique, les faits infirmeront en quelque chose les raisonnements de la théorie.

Ce qui va suivre est pris en substance dans le remarquable rapport présenté tout récemment à l'Assemblée générale des Artistes peintres, par M. Ad. Dauzats.

Vous savez déjà que l'autorisation du Gouvernement a été accordée, vous savez aussi qu'un Conseil de Surveillance nommé par le Ministre, fortifié du contrôle de l'Autorité municipale, garantit au public la régularité de nos actes.

Il nous est doux de vous le dire, nous avons rencontré bien des cœurs sympathiques, et nous sommes heureux de leur donner ici ce témoignage de notre gratitude : l'Archevêque de Lyon, l'Evêque d'Évreux, le Cardinal-Évêque d'Arras, M. Vanaëcre, à Lille, M. Cuvreau, Artiste Musicien, à Bordeaux, et d'autres encore nous accueillent et nous aident puissamment; leur concours dévoué, persévérant nous est acquis.

MM. les Administrateurs des Messageries accordent une diminution de 25 p. 0/0 sur le transport de nos tableaux, gravures et morceaux de musique. L'Administration du chemin de fer de Paris à Orléans, et celle d'Orléans à Bordeaux réduisent aussi leurs droits sur notre demande; le chemin de fer du Nord réduit les siens de moitié.

La Société des Gens de lettres donne le Bulletin de ses séances, 4 volumes richement reliés; Achille Jubinal, toutes ses œuvres; Achille Comte, son bel ouvrage de *l'Organisation et de la Physiologie de l'homme*; Francis Wey, deux exemplaires de *Scilla e Cariddi*, 2 volumes reliés; Picot, dix épreuves de la gravure de son tableau de *Raphaël et la Fornarina*, et dix épreuves de la gravure de son tableau de *l'Amour et Psyché*; Al. Chaulan, les *Brises éoliennes*; Bonhommé, une épreuve de sa lithographie *du 15 Mai*; mademoiselle Félicité Delarue, un tapis de guéridon au crochet; Eug. de Mirecourt, *le Foyer de l'Opéra* et *la Famille d'Arthenay*, 3 vol. reliés; Eug. de Mirecourt et Marc Fournier, *Madame de Tencin*, 2 volumes reliés; madame Ulliac Trémadeure, les *Contes de ma mère l'Oie*, 2 vol.; M. Lemaître, une planche de cuivre gravée par lui; M. Lecler offre de peindre un portrait pour la loterie; mademoiselle Nina Bianchi, l'habile portraitiste, offre aux Comités, qui l'acceptent, de faire un pastel d'une valeur de 300 fr. pour le propriétaire d'un numéro gagnant. MM. Bellangé, Bellel, Eug. Cicéri, Levis, Justin Ouvrié, Henri Pothier, Rouget, Alph. Roëhn, Tassaërt, Vallou de Villeneuve, Emile Wattier, donnent chacun un dessin; Pernot en donne quatre; M. Aimé Géruzet de Bagnères de Bigorre, un verre d'eau en marbre des Pyrénées; M. Grésy de Tulle, un tableau; M. Henri Gérard, en donnant dix-huit gravures des plus beaux tableaux de son oncle, François Gérard, associe ainsi la mémoire de cet Artiste célèbre à notre œuvre philanthropique. Sur la demande de M. le Directeur des beaux-arts, M. le Ministre de l'intérieur donne à notre loterie un vase de Sèvres de 1,800 fr.; le *Voyage en Perse*, de Coste et Flandrin, 70 livraisons; *le Parthénon*, par Léon de Laborde, 20 livraisons; *les Vues des sites les plus célèbres de la Grèce*, par Aligny, 5 livraisons; dix partitions du Toréador, par Ad. Adam, et le Château d'Europe dans le Bosphore, par Jules Coignet, tableau de 2,000 fr.

Madame Lesueur, veuve du célèbre compositeur, donne trois Te Deum, trois Ensembles, deux Pseaumes, deux Morceaux sacrés; Bernardel, l'habile luthier, un des violons qui ont obtenu la médaille d'or à l'Exposition de l'industrie. MM. Aumont, Bazzoni, Boulanger, Bousquet, Bonoldi, Boilly, Cavallo, Desmaretz, Deldevez, Delisle, mad. Duchambge, MM. Faucheux, Fossey, Fiorelli, Hamet, Halévy, Houchard, Josse, Labro, Limnander, Lépine, L'Hôte, Leboucq, Leudet, Marmontel, Manry, Millault, Casimir Ney, Naumbourg, Nicolo, Onslow, Potier, Panseron, Pasdeloup, Samary, Séligmann, Schiderwahn, Tariot, Thys, Werimst, Veyron, Vialon, mademoiselle Wolf, MM. Warney et Zimmermann, donnent chacun une composition; MM. Chollet, Hocmelle, Mohr, Massé, Réty, Vauthrot, chacun deux; Klosé, Louis, Mangeant, trois; Adam et Bopiquet remettent chacun quatre compositions; Prumier fils et Silas, cinq; Battanchon, six; Gouffé, sept; et Proust, vingt-sept.

En dehors de ces dons, près de cent cinquante manuscrits ont été achetés aux compositeurs. Vous le voyez, Messieurs, la loterie n'a pas publié moins de trois cents œuvres de musique; elle a mis sur deux mille pianos un grand nombre de productions dont la plupart seraient peut-être encore aujourd'hui dans les cartons de leurs auteurs.

Quatre-vingt-deux planches gravées sont acquises directement aux Artistes ou à leurs veuves pour la somme de 34,000 fr. Les dix plus importantes fourniront les 3,000 lots de gravures que les Associations donneront en sus du programme aux souscripteurs; les autres serviront à donner des primes aux acquéreurs de billets et sont remises aux imprimeurs en taille-douce, les pierres aux imprimeurs lithographes; leurs presses, qui étaient inactives depuis longtemps, sont mises en mouvement, et donnent 361,014 épreuves; cet énorme tirage a duré cinq mois; il y a eu, entre autres, un mois entier où cent presses en taille-douce ou lithographiques marchaient simultanément pour nous. Les Associations ont payé 109,966 fr. pour ces impressions. Cette influence n'est pas la seule que notre loterie ait exercée sur l'art industriel et sur l'industrie : M. Odiot répète que la reprise de ses grands travaux d'orfèvrerie date de l'exécution du service d'argenterie, destiné au gros lot, qui lui a été commandé par nous.

Le peu d'étendue de ce rapport ne me permet pas, Messieurs, de suivre pas à pas les progrès de notre opération : ils sont d'ailleurs entrés dans le domaine de la publicité. J'ai hâte d'arriver à la solution : au mois de février, le million de billets étant placé, le tirage est fixé au 28 mars. M. Couderc, chef d'orchestre du Gymnase-Dramatique, prend les vingt-quatre derniers billets de série à 5 fr., et, dans une intention doublement généreuse, en fait don aux Artistes de son orchestre. Un catalogue des lots, dressé par les soins de M. Dauzats, est publié; un numéro d'ordre correspond à chaque lot; le public, admis depuis longtemps à visiter les objets que le sort lui destine, peut ainsi les reconnaître et les apprécier à l'avance.

Nous devons, Messieurs, entrer ici dans quelques explications sur le catalogue : en accordant l'autorisation de la loterie, le pouvoir a imposé des conditions, il a indiqué des lots industriels, il a formé des séries où les valeurs des lots artistiques sont précisées : nous devions nous y conformer. Cependant, touchés de l'accueil si bienveillant du public, animés du désir de faire concourir un plus grand nombre de nos confrères aux acquisitions, nous avons dû, tout en respectant la lettre du programme, entrer surtout dans l'esprit qui avait tracé les cadres des séries; car, s'il ne pouvait nous être permis de diminuer ni le nombre ni la valeur des lots indiqués, il nous était évidemment loisible, et nous ne pouvions qu'en être loués, d'augmenter ce nombre ou cette valeur.

L'exécution rencontrait d'ailleurs de sérieuses difficultés, les œuvres d'art n'auraient pu, sans subir une dépréciation, être réduites au prix inflexible de la série qui devait les renfermer, et nous ne pouvions aller au-delà des concessions que les Artistes étaient heureux de faire dans l'intérêt de la loterie, sans manquer à notre mission.

Nous avons ajouté 3,000 gravures, qui n'étaient pas promises par le programme; lorsque les lots n'atteignaient pas la valeur voulue, nous avons ajouté des œuvres complémentaires, ainsi :

— Dans la 1re série des lots de 3,000 fr., l'un d'eux a coûté 3,600 fr., un autre 3,100 fr.

Ce qui constitue en faveur du public une différence de..... 700 f.

— Dans la 2me série de 2,000 fr., un lot a été payé 2,200 fr.

Différence en faveur du public..... 200

— Dans la 3me série à 1,500 fr. et dans la 4me à 1,000 fr. les lots ont été payés exactement le prix fixé par le programme.

— Dans la 5me série à 500 fr., un seul tableau n'a été payé que ce prix; deux ont coûté 550 fr.; deux, 600 fr.; un, 650 fr.; trois, 700 fr.; cinq, 800 fr. et un, 900 fr.

Différence en faveur du public..... 2950

— Dans la 6me série à 300 fr. le lot le plus bas est de 350 fr., six ont été payés 400 fr.; cinq, 450 fr.; et deux, 500 fr.

Différence en faveur du public..... 1780

— La 7me série à 200 fr. renferme 8 lots de plus de 300 fr., dix-sept de 300 fr., et quinze dont le moindre a coûté 250 fr.

Différence en faveur du public..... 3680

— La 8me série à 100 fr. contient 4 lots de 300 fr., trente de 200 à 280 fr., et quatre-vingt-quatre de 120 à 180 fr.

Différence en faveur du public.... 7355

— La 9me série à 50 fr. renferme 81 lots de 100 fr., et quatre-vingt-cinq de 60 à 90 fr.

Différence en faveur du public.... 5100

— La 10me série à 20 fr. renferme 362 lots payés plus de 20 fr.

Différence en faveur du public.... 2962

— La 11me série à 10 fr. contient 299 lots payés plus de 10 fr.

Différence en faveur du public..... 1683

Ce qui constitue une différence totale en faveur du public de..... 26410 f.

Ce n'est pas tout, Messieurs, les Associations ont voulu ajouter encore 8 lots extraordinaires dont le chiffre s'élève à 11,200 fr.

Outre les 300,000 primes que nous avons libéralement distribuées et qui feront pénétrer l'art dans les couches les plus profondes des populations, c'est donc 3,000 gravures et une somme de 37,610 fr. que nous avons données au public en dehors du programme, ce qui explique et justifie la faveur qui a constamment suivi cette opération jusqu'à la fin.

La Commission chargée de proposer les acquisitions des lots au Conseil de Surveillance, témoigne à M. Taylor le désir de voir figurer parmi les objets d'arts, *le Voyage dans l'ancienne France* dont il est l'auteur. Notre Président touché de cette pensée répond cependant par un noble refus. Il ne pourrait accepter sans ôter au zèle persévérant qu'il déploie le caractère de désintéressement absolu qui marque tous ses actes; la seule récompense qu'il désire, qu'il appelle de tous ses vœux, c'est le succès des Associations.

Une somme de 277,830 fr. a été employée en acquisitions de tableaux, dessins, aquarelles, statuettes, planches gravées, pierres lithographiques, tirage, etc., etc..... 277,830 f.

Les bronzes ont coûté.....	12,960
La porcelaine.....	20,132
Le service d'argenterie.....	70,000
Le thé en vermeil et les diamants.	16,400
Les instruments, manuscrits, gravure et tirage de musique.....	49,315
La reliure des partitions.....	4,840
Les encadrements.....	6,215
Les secours aux deux Associations des Peintres et des Musiciens, ont absorbé près de.....	50,000
Ce qui forme un total de.....	507,690

100,000 fr. ont été versés dans notre caisse de secours et pensions, et 100,000 fr. dans celle des Peintres.

Ces aperçus incomplets suffisent pour faire apprécier approximativement les grandes répar-

titions des sommes ; lorsque la liquidation qui est en voie d'exécution sera terminée, la balance des comptes sera établie ; elle figurera au rapport de l'année prochaine.

Mais il est un point sur lequel nous désirons appeler votre attention, Messieurs, c'est l'état des sommes que les ouvriers de divers corps d'état ont reçues des Comités des deux Associations :

Les impressions et tirages des planches de gravure et de musique s'élèvent à près de.....	120,000 f.
L'orfèvrerie monte à.....	86,400
Les encadrements à.....	6,215
Les moulages des statuettes à...	9,936
Les affiches, impressions, environ.	5,756
Le compte de l'emballeur à.....	4,732
Le tout formant un total de..	233,039 f.

L'administrateur-général de la loterie, chargé, moyennant un droit fixe, de tout le matériel, loyer, employés, transports, agents en province, agents voyageurs, annonces, etc., etc., a employé environ 200,000 francs à cet usage, c'est donc une somme de 433,000 francs, chiffre rond, qui a été distribuée à plus de six cents ouvriers ou employés de toute nature.

Les bordures des tableaux que les Artistes ont fournies eux-mêmes, les encadrements de nos primes par les souscripteurs, les objets de matière première, nécessités par toute cette opération en dehors de l'Association, montent à un chiffre énorme. On peut affirmer que cette loterie d'un million a employé plus de deux mille personnes, et a mis en mouvement une somme double ou même triple au profit du commerce et des industries diverses. Ainsi le plus simple calcul démontre clairement que les encadrements de primes et de lots ont dû verser dans le commerce des bordures une somme de 7 à 800,000 francs.

Cette salutaire influence de la loterie sur le commerce et sur le travail, est encore mise en saillie par la lettre suivante que les imprimeurs en taille-douce et lithographes ont adressée à notre Président :

Paris, 20 *novembre* 1849.

« Monsieur le Président,

» Nous venons de recevoir l'avis que les opérations de la Loterie nationale des Artistes Peintres et des Artistes Musiciens, fondée dans un but de bienfaisance, sont terminées en ce qui concerne l'impression des gravures et lithographies destinées à être données en lots et en primes aux souscripteurs.

» Vous n'ignorez pas, Monsieur le Président, que l'interruption du tirage de ces gravures et de ces lithographies, qui ont fait mouvoir plus de cent presses inactives depuis vingt mois, et donné du travail à de nombreux ouvriers depuis le même laps de temps, va nous faire retomber, ouvriers et patrons, à l'approche de la saison rigoureuse, dans une situation pareille à celle dont votre philanthropique entreprise nous a momentanément tirés. Pour éviter un nouveau chômage, malheureusement trop certain, nous venons vous prier, au nom des intérêts les plus sacrés du commerce et de l'industrie, d'intercéder auprès de l'autorité supérieure pour obtenir, s'il est possible, le moyen de continuer nos travaux au moins jusqu'au printemps prochain.

» Veuillez agréer, etc., etc. »

Ce vœu si légitime a été exaucé, Messieurs, grâce à la loterie nouvelle de 600,000 francs, organisée par notre Président, au bénéfice des deux Associations des Gens de Lettres et des Artistes Dramatiques.

Nous nous sommes empressés dans cette circonstance d'offrir notre concours à nos confrères des autres Associations, en appuyant leur demande auprès de l'autorité. Il y avait de notre part plus qu'un sentiment sympathique, nous avions une dette de reconnaissance à acquitter. La Société des Gens de Lettres méditait depuis longtemps une loterie ; afin de ne pas nuire à la nôtre, elle a, sans hésitation, ajourné l'accomplissement de son projet, et elle a attendu, pour le mettre à exécution, le jour où nous lui avons donné l'assurance que le succès de notre entreprise était désormais certain.

Le tirage de la loterie a eu lieu au palais du Luxembourg, que M. le Ministre des travaux publics avait bien voulu mettre à notre disposition. Le Président des deux Associations et des membres des deux Comités ont suivi toutes les opérations faites publiquement, sous la surveillance de trois commissaires, délégués spécialement à cet effet. Ces représentants de l'autorité ont, de vive voix et dans leurs procès-verbaux, rendu témoignage de la parfaite régularité et de la loyauté de toutes les opérations, tant de celles qui ont précédé le tirage que du tirage lui-même.

La plus grande publicité a été donnée, tous les journaux ont pu suivre le tirage, et relever les numéros à mesure qu'ils sortaient de la roue ; mais il était conforme à une bonne administration de ne reconnaître qu'à un seul organe le caractère officiel afin de ne pas devenir responsable des erreurs involontaires et des réclamations qui en auraient été la conséquence. Il nous eût été d'ailleurs physiquement impossible de corriger les épreuves et de contrôler les listes de tous les journaux. La prudence la plus vulgaire indiquait la marche que nous avons suivie, toute autre eût été ou impraticable ou dangereuse.

Aussitôt après le tirage, l'opération de la délivrance des lots ayant été préalablement réglée, les personnes favorisées par le sort sont venues réclamer les objets qu'elles avaient gagnés.

Déjà plus de 3,000 lots ont été délivrés.

Le lot principal, le service d'argenterie de 70,000 fr., a été gagné par M. Marel, vicaire de Lisle, département de Vaucluse.

Le service de porcelaine de Sèvres de 20,000 f. est échu à M. Bricourt, garçon de caisse à Valenciennes.

La parure de diamants est tombée en partage à madame Denis, rue des Champs-Elysées, 13.

C'est à madame Godefroy, rue du Four-Saint-Germain, 35, que le sort a donné le tableau de Bellangé.

Ici se termine la partie de notre compte-rendu relative à la loterie. Comme on le pense bien, une aussi vaste entreprise, exécutée en moins d'une année, n'a pas gagné le port sans essuyer quelques tourmentes. Notre devoir est de remercier ici M. Jennesson, chef de division à la préfecture de police, et MM. les membres du conseil judiciaire, nos pilotes, du dévouement dont ils ont donné tant de preuves.

Outre les magnifiques résultats qu'elle nous a donnés, la loterie, en nous faisant connaître dans toute la France, nous a encore rendu un service qui, bien qu'indirect, n'en mérite pas moins de vous être signalé. Grâces à elle, il n'existe plus dans les départements une bourgade de quelque importance où l'on ignore aujourd'hui l'existence des Associations des arts, et si ces institutions prennent, surtout depuis quelques mois, une grande extension dans les provinces, une part doit en être attribuée à l'heureuse influence de cette immense publicité.

M. Eug. Delaporte, dont j'ai parlé déjà, tout en poursuivant la réalisation de l'orphéon en province, sert activement nos intérêts. Grâces à ses efforts, les Comités correspondants d'Auxerre, de Tonnerre et de Sens ont été constitués. Dans huit autres localités moins importantes du département de l'Yonne, à Joigny, à Villeneuve-sur-Yonne, à Saint-Florentin, à Villeneuve-l'Archevêque., à Pont-sur-Yonne, à Flogny, à Châblis, à Toucy, des délégués sont entrés en relation avec le Comité central. Dans ces divers lieux, l'Association compte aujourd'hui près de deux cents sociétaires. Au moment où je vous parle, M. Eug. Delaporte parcourt le département de l'Aube et travaille avec persévérance à l'organisation d'un festival dans la ville de Troyes, où déjà il a recueilli plus de soixante-dix adhésions. A Clermont-Ferrand, sous l'impulsion de M. Veyron, organiste de la cathédrale et notre délégué, un Comité correspondant est créé, et notre collègue M. Onslow en est proclamé le président. Les travaux de correspondance, qui de jour en jour deviennent plus considérables, et auxquels M. G. Bousquet prend une si large part, ont eu pour résultat la création de trois autres Comités, ceux de Rouen, de Nancy et de Poitiers. De mon côté, pendant un séjour que j'ai fait à Dieppe l'été dernier, j'ai obtenu une vingtaine d'adhésions et institué dans cette ville un Comité correspondant. Vous trouverez au livret, qui sera publié sous peu de jours, la composition de ces divers Comités. Nous nous bornerons à adresser ici nos remerciements à M. Lescuyer, vice-président du Comité d'Auxerre ; à MM. Légal, président, et Deparis, trésorier du Comité de Dieppe ; à M. Grassau, chef d'orchestre du Grand-Théâtre de Rouen ; à M. Kuschnick, de Nancy, dont les lumières et l'influence nous ont été d'un grand secours.

En dehors de l'Association, nos idées ont fait aussi de très rapides progrès. En Belgique, en Espagne, des *Sociétés artistiques de secours mutuels* ont été fondées.

L'Association, dont les Artistes donnent l'exemple, est destinée à porter ses bienfaits dans les diverses classes de la Société

L'esprit de recherche, d'invention, de perfectionnement, source de tout progrès intellectuel, est l'un des attributs du génie français. A quelques rares exceptions près, on peut dire avec vérité que la plupart des grandes découvertes sont dues à notre nation. En face de ce fait il faut placer cet autre fait, qu'à dater de Descartes presque tous nos grands inventeurs sont morts misérablement. Cela s'explique: Une découverte est un fait qui menace, froisse ou brise un certain nombre d'intérêts particuliers ; ces intérêts se coalisent et réagissent avec toute la puissance du nombre contre l'inventeur qui a toujours été, qui est encore seul contre tous, seul contre la routine, seul contre l'indifférence ou l'incrédulité dédaigneuse, seul aussi contre la piraterie effrontée des contrefacteurs.

En signalant plus haut la cause du mal, j'en ai signalé le remède. Les Inventeurs et Artistes industriels ont donc, autant et plus que nous peut-être, intérêt à s'associer. Cette nécessité de l'association a été comprise et sentie, notre infatigable Président a moins consulté ses forces que son dévouement, en cédant au désir qui lui a été manifesté de donner à cette nouvelle Société le concours de son expérience et de ses lumières : le 20 mai 1849, l'Association des Inventeurs et des Artistes industriels, adoptant les bases de nos statuts, a tenu sa première séance, et déjà elle a fondé dans les principaux centres manufacturiers, des comités correspondant avec le comité central.

Vous le voyez, Messieurs, les idées de prévoyance, de fraternité, de bienfaisance, se propagent avec rapidité ; la Société des Inventeurs et Artistes industriels est le point par où les Associations des arts touchent au travail matériel ; aussi, est-ce en vue de l'accomplissement d'un devoir sacré qu'elle ouvre ses rangs aux travailleurs dont elle adopte, s'ils meurent à la peine, les orphelins et les veuves.

Une émulation touchante semble gagner tous les cœurs. Les femmes, dont naguère encore la douce influence franchissait à peine les limites du foyer domestique, les femmes, dis-je, ont étendu jusqu'au cœur de la société la sphère de leur action salutaire ; apôtres militants de nos idées, elles vont au-devant du malheur. Grâce à leur organisation tendre et délicate, elles sauront mieux que nous encore prêcher et pratiquer le nouvel évangile.

Il y a quelques années, la femme d'un poète illustre, de laquelle nous avons reçu déjà plus d'un témoignage de sympathie, fonda une Société de patronage pour les jeunes ouvrières. Au début, trois ou quatre personnes formaient avec madame de Lamartine tout le personnel de la Société, quelques centaines de francs composaient le fonds social. Aujourd'hui, grâce à la persévérance, à la charité, à une bonne administration, l'Association a acheté une maison de 120,000 francs, rue de Vaugirard, et un nombre considérable d'infortunées y reçoivent, éducation, nourriture, profession et salaire.

Depuis cette pieuse fondation, plusieurs Sociétés de bienfaisance dirigées par des femmes se sont constituées : Ici l'on s'occupe des aveugles, là des orphelins ; pour fournir à ces dépenses, les femmes multiplient les inventions ingénieuses : pas un de nos sentiments, pas un de nos goûts, auxquels elles ne fassent appel : bals, concerts, quêtes, sermons, ventes, loteries, tout est mis en usage, et Paris compte aujourd'hui plus de cent Sociétés fondées, alimentées, organisées et administrées par des femmes.

Enfin, il y a un an environ, madame Scribe conçut l'idée féconde d'appliquer à la bienfaisance, l'organisation toute puissante qui a ébranlé tant de gouvernements en France ; je veux parler des sociétés occultes. Elle imagina

une grande Association, se subdivisant en Comités de cinq membres, comme les *ventes*. Chacun des membres de ces Comités tâche d'en fonder un nouveau de son côté, toujours comme dans les *ventes*, et tous les Comités correspondent, par leurs présidentes, avec le Comité central; *c'est*, dit éloquemment M. Dauzats, à qui j'emprunte ces détails, *c'est le carbonarisme de la charité*. Cette Association, dont le mécanisme ingénieux lie si heureusement l'action individuelle à l'impulsion générale, née d'hier, compte déjà cinq cents associées qui se multiplient, pour ainsi dire, sous le regard; qui secourent cent familles, et qui en secourront bientôt deux cents, trois cents, mille peut-être!

Examinons maintenant ce qui nous touche de plus près.

Le nombre de nos sociétaires, qui, à la fin de 1848, était de 2904, s'était élevé, au 31 décembre 1849, à 3198, ce qui constate 294 adhésions dans le courant de l'année 1849. Depuis le commencement de 1850, c'est-à-dire en cinq mois, 432 nouveaux membres, Artistes ou amateurs, ont été inscrits sur nos livres.

Le total des cotisations perçues en 1848, tant à Paris qu'en province, était de 7,231 francs 40 centimes; en 1849, 11,145 francs 20 centimes de cotisations ont été versés dans notre caisse.

En confrontant ces chiffres avec ceux qui représentent le nombre des sociétaires à époques identiques, on trouve que 2150 francs sont rentrés en caisse sur l'arriéré des souscripteurs retardataires. Cette progression décroissante dans le chiffre des cotisations arriérées a une grande signification, elle prouve que l'année qui vient de s'écouler a dû être, en somme, un peu moins défavorable aux Artistes que les années précédentes; que la confiance en notre œuvre devient de plus en plus générale, et qu'enfin, du déficit amené dans les recettes, relativement au chiffre total des membres cotisants, il ne faut pas induire, comme on s'est cru autorisé à le faire, que des sociétaires se sont retirés de l'Association; mais seulement, que, pour une cause ou pour l'autre, ils sont momentanément en retard dans le versement de leurs cotisations.

Cependant, il faut vous le dire, bientôt la tolérance, la longanimité de l'administration ne pourra plus autoriser ces retards. Si le Comité ne prenait pas enfin la résolution d'agir de rigueur envers les négligents ou les indifférents il commettrait une injustice criante au préjudice des membres les plus fidèles de l'Association. A l'avenir, donc, ceux-là seulement pourront exercer leurs droits de Sociétaires qui en auront rempli les faciles devoirs. Voici, relativement aux souscripteurs retardataires, ce que le Comité, sur la proposition d'un de ses membres, M. Duzat, a cru devoir arrêter :

« A partir de 1851, l'article 3 des statuts sera » rigoureusement appliqué.

» A cet effet, les Sociétaires en retard de leurs » cotisations seront mis en demeure, ou directe- » ment, quand il sera possible, ou autrement, » par la publicité, d'avoir à verser leur arriéré, » en tout ou en partie, avant le 1er janvier 1851.

» Après cette époque, la Commission du li- » vret, d'accord avec la Commission des comp- » tes, proposera au Comité la radiation des So- » ciétaires en retard de leur cotisation depuis » deux ans. Cette autorisation obtenue, les Com- » missions réunies procéderont au remaniement » des numéros d'ordre au profit des plus anciens » Sociétaires payant régulièrement leurs cotisa- » tisations.

» Les Sociétaires empêchés de payer peuvent » en écrire au Comité avant l'expiration de leurs » deux années d'arriéré pour obtenir un sursis.

» Le Comité apprécierа et pourra relever pro- » visoirement de la déchéance les Sociétaires en » retard.

» Quel que soit l'arriéré dû par un Sociétaire, » la radiation ne pourra être prononcée contre » lui, tant qu'il payera chaque année deux ans » de cotisation pour arriver à parfaire son » compte.

» Le présent arrêté sera mentionné dans le » prochain compte-rendu à l'Assemblée généra- » le, et il sera imprimé en tête de l'annuaire de » 1850.»

Il est arrêté en outre qu'à l'avenir on ne sera admis à l'Assemblée générale que sur la présentation de la quittance de l'une des deux années précédentes, afin que les intéressés seuls puissent prendre part à la nomination des membres du Comité.

Il me reste, Messieurs et chers Camarades, à vous citer un chiffre, et ce chiffre résumera en soi et les travaux de votre Comité et les progrès de l'Association pendant l'année qui vient de s'écouler.

A la fin de mars 1849, après six ans d'existence, l'Association des Artistes Musiciens possédait une rente de 5,200 fr. Eh bien! Messieurs, cette rente s'est élevée aujourd'hui au-dessus de 12,500 fr. En quelques mois, nous avons plus que doublé notre capital!

A côté de ce résultat général, nous plaçons les résultats plus généraux encore, obtenus par les trois Associations des Artistes Dramatiques, des Peintres et des Musiciens depuis leur création jusqu'aujourd'hui.

Les trois Associations ont distribué en pensions et secours, la somme de.	200,000
Elles ont employé en salaires d'ouv.	100,000
Elle ont acheté 43,500 fr., de rente, près de.	1,000,000
Et enfin elles ont payé en frais de représentations à bénéfice, de concerts, de bals, d'expositions, de loterie, etc., plus de.	300,000

Ce résumé approximatif constate, Messieurs que les trois Associations d'Artistes fondées par M. Taylor possèdent actuellement 43,500 fr. de revenu, et que le total de leur recette a atteint l'énorme chiffre de. 2,000,000

Qui, devant ce prodigieux résultat, songerait encore à nier l'excellence d'un principe dont le développement accuse tant de force propre et tant d'énergique vitalité? Qui oserait douter de l'avenir et des grandes destinées de l'Association?

Messieurs, le 14 juillet dernier, vous vous le rappelez sans doute, un violent incendie a éclaté dans les combles du bazar Bonne-Nouvelle, les flammes, après avoir réduit en cendres le Diorama de M. Bouton et ruiné cet éminent Artiste, se sont providentiellement arrêtées aux parois de notre galerie d'exposition sur lesquelles on peut voir encore les traces du sinistre.

Accourus au premier signal, notre Président et la plupart des membres des deux Comités aident à combattre le fléau; les premiers tableaux sauvés sont ceux que les amateurs nous ont confiés. Nous devons signaler la belle conduite de *Victor Vacher* et des employés de la loterie, qui ont donné dans cette occasion des preuves de courage, d'intelligence et de sang-froid.

L'incendie éteint, nous nous empressons de rassurer les propriétaires de tant d'œuvres remarquables, par des circulaires et par des avis dans les journaux. Les tableaux sont replacés, et le lendemain même l'exposition est ouverte au public.

Ce fut alors que les Peintres et les Musiciens conçurent l'idée de s'approprier collectivement l'emplacement qu'avait occupé le Diorama. Une salle, vaste, bien éclairée, remplissant les conditions d'optique et d'acoustique indispensables à sa double destination, est élevée sur les plans dressés par les architectes du bazar, et la construction en est surveillée par les architectes du Comité des Peintres. Cette salle servira successivement, l'été, aux expositions de Peinture; l'hiver, aux concerts et matinées musicales que le Comité a l'intention d'organiser. Le loyer sera payé en partie par une Association, en partie par l'autre : notre Président ne balance pas à signer le bail au nom des deux Associations des Peintres et des Musiciens qui déclarent en approuver les clauses et conditions, et déchargent le Président de toute responsabilité pécuniaire, qui pourrait peser sur lui par suite de la signature du bail. A cette salle d'exposition et de concert seront annexées, et cela dans un prochain avenir : pour nous, Messieurs, une bibliothèque musicale, et pour les Peintres une calcographie ou collection de gravures que les Artistes respectivement intéressés seront en droit de venir consulter.

Le local dont il question est précisément celui où nous sommes aujourd'hui; comme les Peintres, nous l'inaugurons par notre assemblée générale.

Nous touchons, Messieurs, au terme de nos travaux. Chaque année qui s'écoule fait à votre rapporteur une tâche plus longue, il est vrai, mais en même temps plus facile et plus attrayante. Le domaine des faits va sans cesse en s'agrandissant; de jour en jour il ouvre à l'idée de plus larges issues. L'Association a su trouver l'axe de toutes les tentatives, et c'est dans le sens de cet axe qu'elle a dirigé nos efforts. Elle marche à grands pas sans éprouver de sérieuses résistances; car elle sert l'intérêt de tous sans lésée l'intérêt d'un seul; elle s'avance dans la voie du progrès n'excitant que des bénédictions, n'éveillant que des sympathies : les sympathies du Gouvernement dont elle tend à diminuer les charges, les sympathies du public dont elle augmente les jouissances et développe les merveilleuses aptitudes, les sympathies des Artistes dont elle assure l'existence et qu'elle couvre de sa puissante égide.

Gardez-vous, Messieurs et chers Camarades, de comparer nos Associations avec certaines autres qui aux yeux de l'imprévoyance ou de l'égoïsme peuvent paraître préférables. Seules, les Associations des Lettres et des Arts portent en elles le germe d'un développement indéfini et c'est ce qui fait leur supériorité : le cèdre du Liban qu'on admire au Jardin des Plantes, lorsqu'il était dans le chapeau de Bernard de Jussieu, ne s'élevait pas à la hauteur des herbes qu'il protège aujourd'hui de sa vaste ramure!

Je ne nie pas que les institutions qu'on nous oppose ne portent de bons fruits; mais j'affirme qu'elles sont pour la plupart ce qu'elles seront toujours; nous, au contraire, c'est en progressant que nous avançons dans le temps : elles représentent l'immobilité; nous, le mouvement; elles, les connaissances stationnaires de la Chine et de l'Inde; nous, la civilisation chrétienne; elles sont comme l'instinct : éternellement semblables à elles-mêmes; nous, comme l'intelligence : essentiellement perfectibles.

Déjà l'Association des Artistes Dramatiques a été reconnue établissement d'utilité publique; dans huit ans le N° d'ordre au livret de l'Association constituera pour les comédiens un droit acquis à la pension. Celle des Peintres et la nôtre touchent au même résultat. Dans quelques mois peut-être nos statuts seront soumis à la consécration du Conseil-d'État et la première modification qu'il y apportera sera sans doute, comme il l'a fait pour les Artistes Dramatiques, d'exiger de tout nouvel impétrant une première mise de fonds de trente francs. Vous le voyez, en appelant à nous ceux qui s'obstinent à nous fuir, ce n'est pas seulement de la propagande que nous faisons, c'est encore du désintéressement.

L'Assemblée Législative élabore en ce moment un projet de loi sur les Caisses de Secours mutuels; une disposition de cette loi ayant paru porter atteinte à nos Associations, les Comités s'en sont vivement émus. Les Peintres ont écrit au rapporteur, M. Benoit d'Azy, d'autres démarches ont été faites simultanément, et notre Président a reçu enfin de M. le Ministre du Commerce l'assurance que l'article 12, qui peut mettre des entraves à nos Sociétés pacifiques, serait modifié.

Il ne me reste plus, Messieurs et chers Camarades, que quelques paroles à vous dire. Vous allez être appelés à renouveler un cinquième de votre Comité; pénétrez-vous bien de l'importance de l'acte que vous allez accomplir; au fur et à mesure que l'Association prend de l'accroissement, les travaux du Comité deviennent de plus en plus importants. Loin de nous la présomptueuse intention de vous adresser un conseil, de vous tracer une ligne de conduite; nous sommes trop convaincu que vous connaissez vos devoirs pour oser songer à vous les indiquer. Electeurs, vous nommerez ceux d'entre vous que vous jugerez les plus capables et les plus dignes; élus, vous remplirez vos mandats avec exactitude, avec persévérance, avec fidélité.

Plus qu'un mot.

L'avenir, selon un poète contemporain, est un monument mystérieux que nous construisons de nos mains. Eh bien! je vous le dis, nous élevons les colonnes de ce monument, nous tous qui travaillons au progrès des Associations des lettres et des arts. Artistes, savants, écrivains, ceux d'entre vous qui refuseraient de concourir selon leur force à l'édification commune déshériteraient sciemment leurs enfants de leurs droits. Unissons-nous donc; travaillons sans aveugle précipitation, mais avec foi et confiance; ajoutons chaque jour une assise nouvelle aux assises du passé, et, quand viendra la vieillesse, si nous n'avons pas atteint le couronnement du temple, nous trouverons du moins un abri à l'ombre de sa base.

Imp. de Jules-Juteau, r. St-Denis 345.

Comme nous l'avions annoncé, comme nos lecteurs ont pu s'en convaincre, M. Jules Simon a écrit toute l'histoire des travaux du comité pendant l'année qui vient de finir, il en a caractérisé toutes les phases, tous les événements principaux dans un style ferme, nerveux, riche de pensées et coloré d'images. Nous devons ajouter qu'à plusieurs reprises sa voix a été couverte par les applaudissements, qui ont encore redoublé au moment où il terminait sa tâche.

Nous le louerons surtout d'avoir dignement loué le fondateur de l'association, M. le baron Taylor, en retraçant ses actes. L'éloge, il faut le dire, avait dans sa bouche plus de valeur que dans toute autre. M. Jules Simon (il l'a déclaré lui-même avec une franchise qui l'honore) était entré dans le comité l'année dernière en qualité d'opposant. Il a vu de près l'œuvre et les travailleurs : il en est devenu le zélé partisan, le courageux apologiste. L'éloge avait encore un mérite, celui de l'à-propos; car si M. Taylor ne faisait pas d'ingrats, sa vie serait-elle complète? Qui croirait pourtant qu'on a précisément choisi l'époque où son action tutélaire, paternelle, *providentielle*, comme l'a dit M. Jules Simon, s'est manifestée avec le plus d'éclat et d'énergie, pour lui susciter quelques-unes de ces tracasseries mesquines qui ne sont pas de force à l'atteindre, pour le piquer de ces petits coups d'épingle qui ne blessent que ceux qui espèrent blesser? La chose est prodigieuse et pourtant vraie. Que M. Taylor s'en console : M. Jules Simon l'a noblement vengé.

Après le rapport, on a procédé au tirage de douze noms, pour le renouvellement d'un cinquième des membres du comité. Le sort est tombé sur MM. Girard, Prumier, Erard, Tulou, Panseron, Klosé, Gouffé, Rousselot, Batton, Zimmerman, Henri Gautier, Rignault. L'élection ou réélection est venue ensuite; en voici le résultat dans l'ordre fixé par le nombre des suffrages : MM. Rousselot, Gouffé, Couder, Rignault, Zimmerman, Girard, Prumier, Erard, Klosé, Devaux, Petiton, Croisilles.

Ainsi, l'assemblée générale a porté au comité quatre membres nouveaux : MM. Couder, chef d'orchestre du Gymnase; Devaux, amateur de musique; Petiton, première flûte de l'Opéra-Comique; Croisilles, premier violon de l'orchestre du même théâtre, ayant déjà fait partie du comité. Quatre membres sortants : MM. Tulou, Panseron, Batton, Henri Gautier, n'ont réuni qu'une quantité de voix inférieure à M. Croisilles, dernier membre élu.

Nous n'avons rien à dire que de très-honorable sur le compte des membres nouveaux portés par l'assemblée générale; nous accueillons leur entrée avec grand plaisir, mais non sans regret pour les membres anciens qu'éloigne cet avénement. Le vote de l'assemblée générale a ses avantages, mais il a aussi ses erreurs, moins dans ses choix que dans ses exclusions. L'assemblée générale ne sait pas encore (elle le saura l'année prochaine) la part de travail, de sacrifices que chacun des membres apporte aux travaux du comité, de services qu'il lui rend, de lumières dont il l'environne. Sans cela, les noms de MM. Panseron et Henri Gauthier se seraient trouvés sur toutes les listes; celui de M. Tulou, l'un des fondateurs, inscrit sur le livret au n° 2, aurait dû y figurer pour ses services passés; celui de M. Batton, parce qu'il n'avait pas fini son temps d'épreuve.

Du reste, et en ce point la constitution de l'association est excellente, le comité a le pouvoir de réparer les erreurs involontaires de l'assemblée, et il a saisi l'occasion de l'exercer dès sa première réunion qui a eu lieu jeudi dernier, immédiatement après sa réorganisation intérieure. La présidence est pour cette année, comme elle le sera toujours, déférée à M. le baron Taylor. Les vice-présidents élus sont : MM. Edouard Monnais, Georges Bousquet, de Bez, Spontini, Prumier; les secrétaires : MM. Lebel, Jules Simon, Petiton, Allyre Bureau, Eugène Gautier. (M. Maurice Bourges, l'un des plus anciens et des plus distingués, avait déclaré ne vouloir plus accepter ces fonctions.) M. Triébert a été nommé archiviste. La commission des pensions, la commission des comptes, la commission de correspondance et deux autres encore ont été successivement formées. Après quoi, le comité, sur la proposition de M. Georges Bousquet, a décidé que deux membres du comité, dont la résidence est désormais fixée à l'étranger, seraient inscrits sur la liste des membres honoraires. Cette décision laissant deux places vacantes, le comité a sur-le-champ résolu que MM. Panseron et Henri Gautier, membres sortants et non réélus, seraient appelés à les remplir.

C'est à la fois un acte de justice et de bonne administration. Le comité a pensé qu'il ne pouvait trop tôt prouver son attachement à d'anciens collègues et son intelligence des intérêts de l'association entière.

P. S.

SUR UN LIVRE INTÉRESSANT

POUR L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE.

Quand M. Guilbert de Pixérécourt, le célèbre mélodramaturge, ne se livrait pas à la composition des pièces de théâtre qui ont eu, pendant un quart de siècle, le privilége de fournir des émotions aux amateurs du genre, il s'occupait d'innocents et paisibles travaux bibliographiques. Sa collection, composée d'ouvrages rares et curieux, était fort estimée des connaisseurs. M. de Pixérécourt aimait ses livres avec passion; il mettait volontiers ses trésors littéraires sous les yeux de ceux qui venaient le visiter; mais sous aucun prétexte il ne laissait un volume sortir de son cabinet. Pour éviter les demandes indiscrètes, il avait fait placer cette inscription sur la porte du sanctuaire :

Tel est le triste sort de tout livre prêté,
Souvent il est perdu, toujours il est gâté.

C'est à cette précaution qu'il a dû de conserver dans un état de fraîcheur qui en doublait le prix, ses chères et précieuses éditions.

Parmi les livres les plus intéressants qui faisaient partie de la collection de M. de Pixérécourt, se trouvait un exemplaire des *Essais sur la musique* de La Borde. Certes ce n'est pas le mérite intrinsèque de l'ouvrage qui lui valut d'être recherché des bibliophiles, lorsqu'il fut récemment mis en vente; c'est l'addition de nombreux autographes qui en font un monument unique. L'histoire de ce livre vaut la peine d'être racontée.

Boïeldieu s'était rendu à la vente du mobilier de Grétry, faite après le décès de l'illustre compositeur. L'affluence des artistes et des amateurs y était grande. On se disputait tout ce qui avait appartenu à l'auteur de *Richard*; les moindres objets étaient portés à un haut prix. Par un hasard singulier, un exemplaire des *Essais sur la musique* de La Borde ne stimula point le zèle des metteurs d'enchère. Il fut adjugé, presque sans lutte, à Boïeldieu, qui, rentré chez lui, s'aperçut seulement d'une circonstance probablement ignorée des vendeurs eux-mêmes. L'exemplaire de La Borde était chargé de notes marginales écrites de la main de Grétry. Boïeldieu attachait un grand prix à cet ouvrage; il ne s'en fût pas séparé, si M. de Pixérécourt, directeur de l'Opéra-Comique à l'époque où fut donnée la *Dame blanche*, ne lui eût manifesté le désir de le posséder. Il en fit présent à l'impresario bibliophile.

Une fois en possession du précieux ouvrage, M. de Pixérécourt conçut le projet de le rendre plus intéressant encore, par l'intercallation de lettres autographes de musiciens et de poëtes auxquels La Borde avait consacré des notices biographiques. Et d'abord, en tête du premier volume, vint se placer une relation des événements qui avaient conduit l'auteur des *Essais* dans les prisons de la République, à l'époque de la Terreur, relation écrite par La Borde lui même, et adressée à Champein, qui l'offrit à M. de Pixérécourt, à l'occasion d'une reprise de la *Mélomanie*.

La Borde, fils d'un fermier-général, fut adjoint à son père à l'âge de vingt ans. Il avait reçu une éducation en rapport avec la position qu'il était appelé à occuper dans le monde. Homme de finance par état, il avait cependant peu de goût pour les chiffres. Il s'occupait

d'art, et de musique particulièrement. Dauvergne lui apprit à jouer du violon, et Rameau l'initia aux règles de la composition. Il avait échangé la survivance de la ferme générale de son père contre une place de receveur des finances qui lui valait environ 50,000 livres de rente. Avec un pareil revenu, il pouvait donner un libre cours à son penchant pour la musique, composer, voire même publier à ses frais des éditions de ses œuvres. C'est ce qu'il se disposait à faire quand un incident imprévu vint déranger momentanément ses projets. Louis XV lui fit savoir qu'il l'aurait volontiers pour valet de chambre. Le moyen de ne pas se rendre à une pareille invitation? La Borde s'empressa de se démettre de sa place et d'acheter, moyennant 40,000 livres, la survivance d'une charge de valet de chambre appartenant à son beau-père, à la condition que celui-ci en conserverait les émoluments sa vie durant. Pour le dédommager du sacrifice qu'il faisait, Louis XV lui donna une pension sur sa cassette et une autre sur le trésor royal, plus le privilége de faire battre monnaie dans tous les hôtels de France. Cette faveur était d'une haute importance; car il en traita moyennant une somme de 100,000 livres par an; mais au bout de trois mois, Mme Du Barry lui fit retirer son privilége, pour le donner à un de ses parents, qui lui abandonnait une partie de ses bénéfices.

La Borde employait les nombreux loisirs que lui laissait sa place à composer des opéras. C'était chez lui une passion malheureuse, car il faisait de mauvaise musique, et le public accueillait ses ouvrages avec peu de faveur. Les critiques ne le ménageaient guères non plus. Grimm, dans sa correspondance, ne laisse échapper aucune occasion de le tourner en ridicule; à l'occasion de l'opéra d'*Ismène et Isménias*, il dit : « Il a été musiqué par M. de La Borde, premier valet de chambre du roi, amateur et garde-magasin de doubles croches. » On avait intercallé dans cette pastorale un ballet de *Jason et Médée* qui, seul, en fit le succès. Pour exprimer l'idée du service que l'art chorégraphique avait rendu en cette circonstance au compositeur, un dessinateur fit une estampe représentant La Borde dégringolant d'une échelle avec son *Isménias* sous le bras, et retenu par un manche à balai qui lui faisait reprendre l'équilibre.

Les acteurs de la comédie italienne avaient d'abord mis de la complaisance à représenter les opéras de La Borde, à cause de sa qualité de valet de chambre du roi; mais le peu de profit qu'ils y trouvaient les décida enfin à refuser le *Billet de mariage*. Ils n'en furent pas plus avancés. La Borde obtint un ordre de la cour pour faire jouer sa pièce. Les sifflets du public, que l'auteur n'avait pas pu forcer d'applaudir *par ordre*, vengèrent les comédiens.

La Borde ne s'occupait pas seulement de composition musicale; il avait l'ambition de fonder un monument considérable d'histoire et de critique de l'art. L'institution des ateliers littéraires, où des jeunes gens sans réputation et sans fortune exécutent des travaux dont leur patron se réserve la gloire, si gloire ils méritent, n'est pas d'origine aussi récente qu'on pourrait le croire. La Borde eut recours, pour la confection des différentes parties de ses *essais*, à de pauvres diables d'écrivains qu'il payait peu et qui lui donnaient de la besogne pour son argent. Quant à lui, il se bornait à rassembler ces matériaux hétérogènes, et à les classer sans goût, comme sans méthode.

Lors de l'avénement de Louis XVI au trône, La Borde reçut l'ordre de vendre sa charge de valet de chambre du roi. On lui laissa vingt mille livres de pension. Ce revenu lui assurait encore une fort belle existence; mais il avait des dettes, de grands besoins, et il se vit constamment aux prises avec des embarras d'argent. Quand Necker réorganisa la ferme des finances, il donna l'une des places de fermier à La Borde. Celui-ci était à peine en possession de cette charge, quand les événements de la révolution française la lui firent perdre. Pour comble de malheur, dans la journée du 10 août, on mit le feu à sa maison, et il perdit, outre un mobilier considérable, sa bibliothèque riche de vingt mille volumes des plus rares éditions, des tableaux anciens, environ deux mille dessins des premiers maîtres, qu'il avait rapportés d'Italie et d'Espagne, et le manuscrit d'une histoire universelle qui devait former seize volumes in-4°. Il se retira à Rouen et fonda un établissement industriel. On l'arrêta, on le mit en prison, et c'est de là qu'il écrivit à Champein la lettre d'où nous tirons une partie des détails qui précèdent. Il s'étonnait ou feignait de s'étonner qu'on suspectât son civisme, lui qui avait, disait-il, été maltraité sous l'ancien régime.

Ses protestations de zèle pour le gouvernement républicain furent inutiles; il fut condamné à mort et exécuté cinq jours avant la chute de Robespierre. La relation adressée par La Borde à Champein est complétement inédite.

Les notes écrites par Grétry sur les marges de l'exemplaire des *Essais* de La Borde qui nous occupe, sont curieuses en ce qu'elles peignent parfaitement le caractère de celui qui les a tracés. Grétry laisse rarement échapper l'occasion de se mettre en jeu et de rapporter à lui-même les observations que lui inspirent certains passages du texte de La Borde. Il ménage peu l'auteur des *Essais*. Celui-ci ne l'avait pas traité avec une grande bienveillance, et l'on sait si son amour-propre était chatouilleux. A la première ligne de l'avant-propos, il ajoute cette note : « L'auteur a passé sa vie à être le complaisant de Louis XV. » Cela suffit pour faire voir quelles sont ses dispositions à l'égard du malheureux La Borde.

La Borde mit en doute les prodiges attribués par les anciens à la musique. « Pourquoi donc? demande Grétry; je crois tout possible, excepté les fables d'Amphion. »

A propos des rapports du goût musical avec la civilisation d'un peuple, Grétry écrit ceci : « Plus on est simple d'âme et d'esprit, plus on aime la musique. Voltaire ne l'aimait pas, je le sais, car j'ai passé un hiver chez lui. Rousseau l'adorait. Il est impossible à un peuple simple et bien organisé de chanter un air bien mélodieux sans que, petit à petit, les plus hardis n'y ajoutent un accompagnement harmonieux, fils naturel de la mélodie. »

On reconnaît le compositeur attaché à la recherche de l'expression vraie de la parole dans les lignes qui suivent : « La musique n'est réellement un art solide que lorsqu'elle exprime les paroles. Si les paroles sont exagérées ou trop poétiques, le musicien n'a plus rien à dire, ou s'il dit, il devient gigantesque, hors nature, mauvais. J'excepte le cas où il faudrait être gigantesque pour être vrai. » Deux pages plus loin, Grétry ajoute : « Nous sommes encore dans l'enfance quant à l'expression. Voyez combien souvent la musique vocale de nos meilleurs maîtres est ponctuée à contre-sens. C'est, je l'avoue, ce qui me fait le plus de mal quand j'entends de la musique. »

Ce que dit Grétry de l'inconvénient que peuvent avoir pour la musique des paroles trop poétiques est plein de justesse. Un grand poëte ferait un très-mauvais poëme d'opéra, même eût-il l'instinct dramatique, même connût-il la coupe des vers la plus favorable à la musique. Il lui serait impossible de s'effacer complétement devant le compositeur; involontairement, il ferait de la belle poésie, de la poésie qu'on écouterait et qu'on applaudirait. Dès lors, l'attention serait distraite de la partition qui doit exciter tout l'intérêt. Pour faire un bon poëme d'opéra, il faut que les paroles soient assez intéressantes pour inspirer le compositeur; il ne faut pas qu'elles le soient assez pour occuper d'elles l'auditeur. M. Scribe a parfaitement saisi le terme moyen qui seul peut mettre d'acord ces deux exigences.

EDOUARD FÉTIS.

(*La suite au prochain numéro.*)

LONDRES.

Théâtre de Sa Majesté.

La *Tempesta* de SCRIBE et d'HALÉVY.

Depuis le premier jour, le succès n'a fait que grandir, s'étendre, se consolider; il est arrivé maintenant à des proportions gigantesques; la recette dépasse tous les chiffres accoutumés, et contrairement à l'u-

sage anglais, l'ouvrage se donne sans interruption, les mardi, jeudi et samedi de chaque semaine.

La presse anglaise a rendu un hommage unanime aux deux auteurs français; elle a constaté franchement et loyalement leur mérite. C'est une justice que nous nous plaisons à reconnaître, et que nous autres du bon et beau pays de France, nous nous sentons parfaitement capables d'imiter. Je crois même qu'en cherchant bien, nous en avons donné l'exemple en mainte circonstance. Balfe, par exemple, qui vient de remplir si vaillamment son emploi de chef d'orchestre, ne doit pas avoir oublié l'accueil qu'il a reçu chez nous comme compositeur. L'art civilise et moralise, répète-t-on sans cesse; en voilà une preuve entre mille : je la recommande à nos hommes d'Etat d'au delà et d'en deçà du détroit.

La personnification de Caliban, son incarnation dans Lablache, est toujours l'objet d'un enthousiasme sans bornes, mais non sans raison ni sans rime. A propos de rime, ce monstre informe et sauvage ne s'avise-t-il pas de faire des vers? Dans ce moment où Halévy et Scribe n'ont point de repos qu'ils n'aient tracé quelques lignes sur tous les albums un peu distingués des trois royaumes, on raconte que, le compositeur priant à son tour Lablache de lui écrire quelque chose sur le sien, voici l'improvisation que le grand artiste laissa tomber de sa plume :

Quanto dalle altre varia
D'Halevy la *Tempesta*!
Quelle fan piover grandina:
Oro fa piover questa.

Traduction libre : « Combien la *Tempête* d'Halévy diffère des autres tempêtes! Celles-ci font pleuvoir la grêle, la sienne fait pleuvoir l'or. » Cela n'est pas trop mal, n'est-ce pas, pour un sauvage!

Tous les morceaux que chante Mme Sontag sont régulièrement bissés, depuis sa première cavatine jusqu'au rondo final.

Il en est de même de la chanson de Stefano, remarquable par son originalité, par son rhythme et par la manière dont la chante Mme Parodi.

Carlotta Grisi personnifie l'esprit de l'air aussi merveilleusement dans son genre que Lablache symbolise Caliban dans le sien.

Les rappels se multiplient d'acte en acte et presque de scène en scène.

Il n'est donc pas au théâtre de succès plus avéré, plus appuyé de témoignages non équivoques que celui de la *Tempesta*. Comme dit notre confrère Davison : *The hit is decisive*, le coup est décisif. Nous nous en applaudissons pour la France et pour l'Angleterre. Nous sommes heureux de voir que nos voisins ont fait une bonne affaire en traitant avec nous. Nous sommes fiers de l'honneur qui en rejaillit sur l'art français, sur la musique française, sur le nom d'un compositeur que notre école a placé depuis longtemps, quoique jeune encore, au premier rang de ses chefs. Le génie même a besoin de confiance, et qui sait ce que son triomphe de Londres fournira d'inspirations nouvelles à l'auteur de la *Juive*, de *Guido*, de la *Reine de Chypre* et de *Charles VI*, de tous ces grands ouvrages que nous n'entendons plus assez souvent à Paris, qui ne devraient jamais quitter le répertoire? Londres aura peut-être consolé Halévy de quelques injustices dont il a dû souffrir, dont nous souffrons pour lui. L'Opéra-Comique en a déjà largement profité avec les *Mousquetaires de la Reine*, le *Val d'Andorre*, la *Fée aux Roses*. N'est-il pas juste que l'auteur de tant de chefs-d'œuvre en retire aussi quelque profit? Nous l'espérons pour notre gloire et pour nos plaisirs.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, la *Freischütz* et le *Violon du Diable*.

*** La représentation du *Prophète*, donnée lundi à la demande des souscripteurs du congrès musical d'Angers, a été des plus brillantes. La recette s'élevait au chiffre le plus haut qu'il soit possible d'atteindre, et le chef-d'œuvre a été reçu comme toujours. L'origine de l'auditoire ne change rien à ses impressions. L'Alboni et Roger se sont partagé les bravos, les rappels. Vendredi, le *Prophète* a encore exercé sa magique influence. Malgré la chaleur, il y avait autant de monde que si nous étions en plein hiver.

*** Mme Viardot est à Londres. La reprise du *Prophète* au théâtre de Covent-Garden a dû avoir lieu hier, samedi.

*** M. Nestor Roqueplan est de retour de son voyage à Londres.

*** L'Opéra-Comique a repris lundi *Jannot et Colin*, ce charmant ouvrage d'Etienne et de Nicolo. C'est Mlle Darcier qui remplissait le rôle de Colette, déjà joué par elle avec succès. Bussine chantait le rôle de Jeannot; Mlles Lefèbvre et Revilly ceux de Thérèse et de la comtesse. Le morceau qui a produit le plus d'effet, c'est le trio du premier acte entre Jeannot, sa sœur et la comtesse. Mocker a fort bien rendu le rôle de Colin, et Sainte-Foy, dans celui de Blaise, l'Auvergnat, a excité une gaîté franche. On a redemandé la bourrée d'Auvergne, dansée en perfection par Bussine et Mlle Darcier.

*** La *Fée aux Roses* a dû être représentée jeudi pour la première fois sur le grand théâtre de Bruxelles, avec une mise en scène entièrement neuve.

*** Hier samedi, les six concurrents pour le grand prix de composition musicale, sont entrés en loge à l'Institut. On sait que le terme fixé pour l'exécution de leur travail est de vingt-cinq jours.

*** M. Auber a désigné cette année pour pièces de concours des classes de piano du Conservatoire, le final agitato de la grande sonate de Thalberg, Op. 56, et le premier morceau du concerto en sol mineur de Mendelssohn.

*** A la Nouvelle-Orléans, le rôle de Jean de Leyde dans le *Prophète* est chanté par M. Duluc, celui de Fidès par Mme Devries et celui de Berthe par Mme Bessin.

*** Schulhoff a donné successivement six concerts à Vienne, et chaque fois la foule encombrait la salle : les bouquets, les vers, les couronnes lui ont été prodigués. Son talent comme pianiste et comme compositeur ont été également appréciés. Son *Cantabile*, le 2e livre de ses *Idylles*, un *Menuet de Mozart* transcrit par lui; le *Tournoi*, étude, et surtout son dernier nocturne intitulé *Souvenirs de Vienne*, ont fait fureur, et chacun de ces ouvrages était l'occasion d'une ovation nouvelle. Ses succès l'ont accompagné à Pesth, où il a donné quatre concerts; à Prague, où il en a donné quatre; à Presbourg, où il en a donné deux, etc.; enfin, partout son nom est cité parmi ceux des premiers artistes dont notre époque se glorifie.

*** M. Louis Lacombe, l'auteur des belles symphonies dramatiques, *Manfred* et *Arva*, s'est rendu à Orléans, où il se propose de passer toute la belle saison.

*** M. Ernest Reyer, l'auteur du *Sélam*, est en ce moment à Marseille, sa ville natale. Il a reçu de ses compatriotes l'accueil le plus flatteur, et l'on prépare une solennité musicale qui aura lieu dans la salle Boisselot. Le *Sélam* sera exécuté par l'élite des artistes réunis aux Sociétés chorales. Dès l'arrivée à Marseille du jeune compositeur, les membres de l'Athénée musical lui ont donné une sérénade, et l'ont nommé membre honoraire de la Société.

*** Une solennité musicale d'un grand intérêt aura lieu incessamment dans la grande salle du Conservatoire. Deux cent cinquante élèves de M. Chevé exécuteront sous sa direction une symphonie chorale dramatique intitulée *Ruth et Booz*, poëme de M. E. Villemin, musique de M. A. Elwart. Les deux rôles principaux seront chantés par Mlle Cotteret et M. Marly, élèves de M. Révial. La nouvelle composition de M. Elwart offre cela de particulier, que c'est par le seul emploi des voix que les effets de l'instrumentation sont rendus et reproduits d'une manière aussi nouvelle que pittoresque. La première partie du concert sera remplie par différents morceaux exécutés par MM. Alard et Offenbach. C'est M Pedorlini qui récitera la partie narrative du poëme de E. Villemin. On ne sera admis que sur la présentation de lettres d'invitation, qui seront délivrées en s'adressant franco à M. Elwart, rue de Breda, 26.

*** Mlle Juliette Godillon vient de publier un chœur pour voix de soprani ayant pour titre: *la Clef des champs*, dont elle a écrit les paroles et la musique. — L'habile traductrice des *Contes fantastiques* d'Hoffmann a su mettre son talent au service de toutes ces jeunes voix qui sont réunies derrière les murs des couvents et des pensionnats. *La Clef des champs* est un morceau facile, gai, spécialement destiné aux distributions de prix, ainsi que l'indique son titre. Il sert de cadre à de gracieuses évolutions, et la plupart des directrices d'établissement ou des professeurs de chant voudront posséder ce chœur, qui est destiné à une vogue certaine parmi la jeune population féminine des pensionnats.

*** Sous le titre de l'*Artiste*, une revue hebdomadaire, avec album pittoresque et musical, vient d'être fondée à Lille. Nous en avons sous les yeux le premier numéro, dont l'exécution est irréprochable. L'*Artiste* a pour gérant M. Auguste Wacquez.

*** Une artiste qui, sous le nom de Sarah, s'était produite il y a quelques années, sur le théâtre de l'Opéra et celui de l'Opéra-Comique, qui avait parcouru l'Italie pour se perfectionner dans son art, a mis fin à ses jours par le poison. Elle était revenue à Paris et habitait le quartier Montmartre. On ignore la cause de ce déplorable événement.

Chronique départementale.

*** *Poitiers, 8 juin.* — Depuis quelque temps déjà, M. d'Aubigny, président de la section de musique de la société des Amis des Arts et de l'Industrie de Poitiers, avait, par une heureuse initiative dont l'honneur lui revient, mis cette section en rapport avec l'association des artistes musiciens établie à Paris, et celle-ci, par l'organe de son comité, avait émis le vœu que la société des Amis des Arts s'affiliât à elle d'une manière régulière et nommât dans son sein un comité correspondant chargé de recevoir les adhésions à

l'association générale. Ce comité a été formé mercredi dernier; il se compose de MM. d'Aubigny, Lintra, Lefort, Gallard-Lépinay, Girault-Huguet, Robin et Blanco. Tous les membres présents à la séance ont compris combien était heureuse la pensée qui avait présidé à la création de ces vastes associations de secours mutuels que reconnaissent tous les hommes qui cultivent ou protégent les arts, et combien il était important de joindre ses efforts à ceux des artistes déjà associés pour atteindre le but artistique et fraternel qu'ils poursuivent. Aussi, séance tenante, 18 adhésions ont été reçues de la part d'artistes et d'amateurs. Espérons que cet exemple sera suivi par tous ceux qui aiment l'art musical.

*** *Lille*, 16 juin. — Nous avons eu le même jour, par l'Association lilloise, une matinée, et par l'Association des musiciens, une soirée musicale. Pour la première fois, l'Association lilloise nous a donné l'exemple d'un programme suivi dans l'ordre primitivement établi; cette circonstance est de nos jours assez rare pour mériter une mention toute particulière. M. Choulet, de Douai, nous a fait entendre son ouverture de *Gonzalve de Cordoue*, qui réunit les qualités solides de composition à la fraîcheur des mélodies. M. Barbot, sa jeune femme (Mlle Douvry) et Mlle Ernesta Grisi, nous ont fait entendre plusieurs morceaux ensemble et séparément. Le morceau capital de cette matinée est, sans contredit, la *Sérénade* à grand orchestre de M. F. Lavainne. Cette composition a demandé des études sérieuses de la part de son auteur, ainsi que de l'orchestre, et l'on peut dire que l'exécution a été une véritable victoire remportée sur des difficultés sans nombre.

*** *Brest*, 17 juin — Le prospectus du théâtre, dont la direction est toujours confiée à l'habileté de M. Méquet, paraît aussi satisfaisant et aussi complet que possible. L'opéra, la tragédie, la comédie, le drame et le vaudeville y sont représentés par des noms d'artistes de talent. Hier samedi, la *Juive* a dû être donnée : c'est un bon commencement.

Chronique étrangère.

Berlin. — Mlle Wagner a fait ses adieux au public dans le rôle de Fidès; la jeune et habile cantatrice a lutté sans trop de désavantage contre les souvenirs de Mme Viardot. M. Ander a débuté avec succès dans le rôle du *Prophète*. Il remplace M. Tichatschek, qui a chanté ce rôle onze fois et qui s'est fait entendre, en outre, dans les *Huguenots* et dans *Robert-le-Diable*. Mme Behrend-Brandu'a pas été aussi heureuse en remplaçant à son tour Mlle Wagner dans le rôle de Fidès. Sa voix manque de force et d'étendue, et son jeu n'a pas à beaucoup près la puissance d'émotion qu'exige le rôle si noble et si pathétique de la mère du *Prophète*.

*** *Leipsick*, 10 juin. — Le centième anniversaire de la mort de Jean-Sébastien Bach, qui tombera le 28 juillet prochain, sera célébré avec une grande pompe à Leipsick, où cet illustre compositeur a passé la majeure partie de sa vie et où il est mort. Notre municipalité s'est chargée du soin d'ordonner cette fête, à l'occasion de laquelle une réunion de 2,000 musiciens et *dilettanti* exécuteront les plus célèbres d'entre les grands ouvrages de Jean-Sébastien Bach, et l'oratorio l'*Ascension*, de son fils aîné Charles-Philippe-Emmanuel. Les vacances du collége de Saint-Thomas, à Leipsick, dont Sébastien Bach a été directeur de musique, et qui devaient commencer le 15 juillet, ont été renvoyées au 1er août. Le même anniversaire sera célébré dans plusieurs autres villes d'Allemagne, et notamment à Berlin, à Magdebourg et à Hambourg. — Les répétitions de l'opéra de Robert Schumann, *Geneviève*, sont commencées.

Pesth, 14 juin. — Avant-hier a eu lieu la première représentation du *Prophète*, au milieu de cris, de bravos et d'applaudissements enthousiastes. Mme Lagrange a fait merveille dans le rôle de Fidès; celui de Jean de Leyde a trouvé un digne interprète dans M. Stéger. La magnificence des décors et des costumes, qui, depuis un mois, était l'objet de toutes les conversations, a encore dépassé l'attente du public.

Dresde. — On annonce pour l'automne la première représentation d'un opéra nouveau : *G'aucus* ou les *D rniers jours de Pompéia*. Le texte est de M. J. Bapst, à Dresde, et la musique est de son frère, M. Aug. Bapst, directeur de musique à Kœnigsberg.

Breslau. — Vieuxtemps a donné ici plusieurs concerts avec un brillant succès.

*** *Rostock*. — M. Léo a pris l'administration du théâtre; l'ouverture a eu lieu par le *Prophète*; les décors ont été peints par le célèbre Gropius, de Berlin.

*** *Saint-Petersbourg*, 6 juin. — L'empereur, sur la proposition du ministre de l'intérieur, vient de rendre une ordonnance qui règle les pensions auxquelles auront droit les artistes russes et étrangers des théâtres impériaux de Saint-Pétersbourg. Cette ordonnance divise les artistes nationaux aussi bien que les artistes étrangers en quatre classes. Les premiers obtiendront, après vingt ans de service, des pensions variant de 300 à 1,140 roubles d'argent (de 1,200 à 4,560 fr.); les autres, après quinze ans de service, des pensions de 285 à 570 roubles d'argent (de 1,140 à 2,280 fr.).

*** *Chili*, 20 février. — M. Aug. Moeser, violoniste distingué, a donné ici deux concerts, où son talent remarquable a été vivement applaudi. Les hautes classes de la société ont parfaitement accueilli le jeune et intéressant artiste qui s'est fait entendre antérieurement au Brésil et à la Plata. M. Moeser compte se rendre au Pérou et au Mexique et s'embarquer plus tard pour les Grandes-Indes et l'Australasie.

— Une place de hautbois est vacante à l'Opéra; elle sera donnée après un concours qui aura lieu le jeudi 27 juin, à onze heures précises. Les artistes qui désirent y prendre part sont priés de se faire inscrire au secrétariat de l'administration; ils devront également se faire entendre dans un morceau de cor anglais.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

BUREAUX A PARIS, RUE RICHELIEU, 87 (ANCIEN 97).

Paris, un an..... 24 fr. — Départements et Belgique... 30 fr. — Étranger..... 34 fr.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

17e ANNÉE.

A ce Journal appartient l'honneur d'avoir fondé la presse musicale en France et d'en avoir toujours occupé le premier rang.

La *Revue et Gazette musicale* a donc pour recommandation sa durée, et cette durée a pour bases le mérite, l'utilité, la popularité.

Histoire de l'art ancien et moderne, questions du moment, théories profondes, analyses légères, critique, biographie, anecdotes, tout s'y trouve réuni dans un cadre non moins étendu que varié.

La collection de la *Revue et Gazette musicale* forme une véritable encyclopédie, et quiconque s'intéresse à la musique ou aux musiciens ne saurait trouver ailleurs des documents plus sûrs ni plus complets.

Aujourd'hui que ce Journal est entré dans sa dix-septième année, il n'a qu'à persévérer dans la voie qu'il a toujours suivie; son passé est la meilleure garantie qu'il puisse donner de son avenir.

Les abonnés reçoivent tous les mois un morceau de musique.

ON REÇOIT IMMÉDIATEMENT EN S'ABONNANT :

1° UN ALBUM DE CHANT
CONTENANT : L'impossible. La petite chevrière. La vie d'une fleur. Hallali. L'absence. Le lutin des bois. Beppa. Solitude. Jeanne la rieuse.
PAR DUPREZ. L. GOUIN. PAULINE VIARDOT. Blanche Marguerite, par Mlle G. van der MERSCH.

2° UN ALBUM DE DANSE
CONTENANT : LES DERNIÈRES VALSES DE STRAUSS. Les Folâtres. | Beaux rêves. | Adieu au monde. Les Étrennes, quadrille de GOUIN. Fanny Elsler, polka, et la fiedowa paysanne.
PAR WALLERSTEIN.

3° QUARANTE MÉLODIES (à une et à plusieurs voix), PAR GIACOMO MEYERBEER, Avec paroles françaises et allemandes; un beau vol. gr. in-8° de 250 pages.

PARIS, IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

17e Année. N° 26. 30 Juin 1850.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres. Cramer, Beale et Cie, 201 Regent street.
St-Pétersbourg. Belizard.
New-York. Schartenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musical.
Rome. Merle.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Id.
Leipzig. Michelsen.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements et Belgique. 30
Etranger. 34

Annonces.

50 cent. la ligne. . . . . pour 1 fois.
30 cent. . . . . pour 3 fois.
20 cent. . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

Nos abonnés reçoivent avec ce numéro la SCHOTTISCH DE HABILLE, composée par Pilodo.

SOMMAIRE. — L'ouverture du *Prophète*, nouvelle publication, par **H. Blanchard**. — La partition de la *Tempesta*, par **Oscar Comettant**. — La musique n'est pas etc. — Sur un livre intéressant pour l'histoire de la musique (2e article), par **Edouard Fétis**. — Nécrologie, Mme Gavaudan. — Correspondance, Bruxelles, première représentation de la *Fée aux Roses*. — Nouvelles et annonces.

L'OUVERTURE DU PROPHÈTE.

Une seconde édition de la partition du *Prophète* pour chant et piano vient de paraître. Il n'est point ici question, comme on disait autrefois en termes de la vieille librairie, d'une nouvelle édition revue, corrigée et considérablement augmentée, mais d'une seconde édition de ce vaste ouvrage, publié dans son intégrité comme il a été conçu, écrit par le compositeur, avec les morceaux qu'on a coupés pour satisfaire à ce qu'on appelle les exigences de la scène, qui ont pour interprètes les directeurs, régisseurs, procédant à ces amputations une montre à la main, et prouvant par A plus B qu'un ouvrage dramatique ne doit pas dépasser telle heure fixée par la police, et aussi par les facultés auditives des spectateurs. Mais les amateurs quand même de bonne musique, de tel ou tel compositeur, de sa manière, les collectionneurs, enfin, seront charmés de cette nouvelle édition, qui renferme quatre morceaux importants : l'ouverture, arrangée à quatre mains par Valentin Alkan, aussi excellent pianiste que bon compositeur ; un air pour Berthe ; une prière, *Eternel, Dieu sauveur*, dans le finale du troisième acte, avant l'hymne triomphal, *Roi du ciel et des anges!* enfin, au dénouement, une bacchanale sur un chœur dansé. Ces importantes additions, ou plutôt ces restitutions, sont des plus intéressantes, et toujours de ce style serré, savant et dramatique qui distingue l'auteur des belles partitions de *Robert-le-Diable* et des *Huguenots*. Ce supplément à l'œuvre du célèbre maestro est de plus de cent planches de gravure. Or, cent pages de Meyerbeer sont faites pour marquer dans l'art musical.

Et d'abord, on s'était étonné à juste raison, on avait souvent reproché au compositeur qui a fait faire de si larges progrès au drame instrumental dans ses partitions, qu'il n'ait pas cru devoir les faire précéder d'une de ces éloquentes préfaces musicales, comme il en est sorti tant de la plume des grands maîtres allemands et français. L'auteur du *Prophète* avait fait cesser cette anomalie. L'ouverture qu'il a écrite pour cet ouvrage est une ouverture développée, complète, préface sombre, terrible, originale du drame lyrique, historique et musical qui va se dérouler.

Indépendamment de cette symphonie dramatique arrangée à quatre mains avec tant de conscience et de talent par M. Valentin Alkan, nous en avons là, sous les yeux, la partition à grand orchestre de la main de l'auteur; et c'est en présence de ce riche travail dans lequel brillent au plus haut degré l'inspiration et la science que nous nous souvenons de cette maxime de Chateaubriand : « Il est temps de quitter l'analyse des défauts pour l'éloge des beautés. »

L'ouverture du *Prophète* est de la famille de celles du *Freischütz* et de la *Flûte enchantée*. Comme cette dernière, elle est en style fugué. Il y a longtemps que nous demandons que nos compositeurs modernes veuillent bien se donner la peine de puiser des inspirations de mélodie moderne dans la fugue, en traitant cette belle partie de l'art, s'ils la connaissent, dans les conditions d'une mélodie renouvelée et par conséquent débarrassée de la tournure gothique qui caractérisait ses motifs. Celui de l'ouverture du *Prophète*, en *ut* mineur, à deux temps, mouvement d'*allegro alla breve*, est pittoresque, d'une allure franche et décidée. S'il n'a pas le caractère de mélodie moderne dont nous venons de parler, c'est sans doute que le compositeur a voulu lui donner la couleur de l'époque où se passe l'action. Ce motif attaqué à l'unisson par les instruments à cordes, les clarinettes, les cors et les bassons, se dessine en *imitations* pittoresques et dramatiques. Un autre motif distribué entre quatre timbales de différentes tonalités : *mi* naturel, *ré, ut, sol*, est d'un effet neuf, mystérieux et saisissant. On dirait de sourds appels à la révolte que font entendre sur tous les points du pays les féroces anabaptistes. Le calcul de ces différentes tonalités de timbales est déjà une originalité piquante, si une foule de dessins hardis, croisés, enchevêtrés, ne venaient compliquer ce drame instrumental dans lequel interviennent tant de choses du plus bel effet et toujours logiques. Après le premier thème en *stretti* distribué entre la basse, l'alto et les violons, modulé avec art et sur une rentrée chromatique dite encore par les violons, un large et noble chant dit à l'unisson par la clarinette basse et la trompette à piston vient prouver à l'auditeur le plus prévenu combien il y a de franche et belle mélodie dans le génie de Meyerbeer.

Les bassons accompagnent délicieusement cette mélodie par un petit dessin détaché plein d'élégance, imité ensuite en *pizzicato* par les instruments à cordes, lorsque ce beau chant, continué par la trompette et la clarinette basse, est doublé par le hautbois, qui en rehausse la puissance, le charme et l'effet mélodique, et qui s'enchaîne avec la belle mélodie du 3e acte : *Roi du ciel et des anges*, etc. Ici l'auteur se livre à de hardies modulations sans pour cela abandonner sa mélodie, qui domine tout ce travail scientifique et compliqué ; et puis le second thème est rappelé aux timbales sur la dominante du ton d'*ut* dans lequel le compositeur est rentré, et tenue par les violons. Ce motif que l'auteur ramène souvent, trop souvent peut-être pour l'auditeur dont l'intelligence n'est pas exercée à l'unité de la pensée, à ces rappels incessants du même dessin, mais varié par de différents timbres d'in-

struments, par les différentes manières dont il est accompagné, ce motif est promené dans l'œuvre avec un art infini, une délicatesse de toucher, une coquetterie de science, si l'on peut s'exprimer ainsi, qui font de cette ouverture une symphonie digne du style de nos plus illustres maîtres. Ce thème donc, si bien employé, revient encore, dit par les premiers violons avec des sourdines, accompagné par un dessin *legato* au second violon et à l'alto tout empreint d'un charme mystérieux. Le premier violon quitte le motif pour mêler sa voix à ce dessin, à ce trait lié qui est écrit d'une pureté charmante et qui rappelle le style de Haydn et de Mozart.

A cette manière classique viennent se joindre toute la richesse, tout l'éclat, toutes les ressources de l'instrumentation moderne: la métallique et limpide voix du triangle, la retentissante grosse caisse et les éclatantes cymbales, l'ophicléide et le tambour qui mêle sa voix brutale à l'harmonieuse pédale des timbales pour terminer cette ouverture, travail curieux de toutes les ressources qu'offrent le contre-point, l'inspiration dans la science et la richesse d'une fastueuse instrumentation.

Il est vraiment triste de penser que cette œuvre si savamment et si soigneusement travaillée par le compositeur, pour la rendre digne d'être entendue et jugée, n'ait pu cependant être entendue ni jugée par le public! En voyant ce remarquable morceau, cette belle statue toute pleine de mélodie et d'harmonie privée de son piédestal naturel, qui est l'orchestre de l'Opéra où elle doit être posée, on se sent pris de mélancolie en ne voyant pas luire le rayon de soleil qui devrait faire résonner cette autre statue de Memnon.

Nous reviendrons sur les autres parties de l'art musical qui ont paru dans la nouvelle édition du PROPHÈTE. Ces quelques mots d'analyse serviront d'appendice au travail consciencieux fait dernièrement dans la *Gazette musicale* sur la partition du PROPHÈTE par notre ami et collaborateur Kastner.

Henri BLANCHARD.

La partition de la TEMPESTA,

A M. le Directeur de la GAZETTE MUSICALE.

Monsieur,

Vous m'engagez à vous donner une appréciation détaillée de la partition du nouvel ouvrage de M. Halévy. Cette tâche serait bien douce pour moi, Monsieur; car à travers tous les éloges que me commanderait ma conscience, c'est à peine si mon devoir de critique trouverait à faire çà et là quelques légères observations. Mais, Monsieur, un tel travail dans les circonstances actuelles est au-dessus de mes forces. Le court séjour que j'ai fait à Londres ne m'a pas permis d'entendre plus de deux fois ce remarquable ouvrage. Certes, s'il ne s'agissait que d'apprécier le mérite général d'un opéra, d'en recevoir les impressions, d'en déterminer le caractère, deux auditions seraient suffisantes; mais quand à la place du sentiment c'est la raison qu'on invoque, quand au lieu de la plume du philosophe on prend le scalpel du didacticien, qu'on cesse de juger la physionomie esthétique de l'ensemble, pour entrer dans les détails de l'analyse, deux auditions ne suffisent pas. C'est la partition à la main, avec tout le calme de la réflexion, lentement, laborieusement, qu'on peut seulement accomplir un pareil travail. Comment se souvenir, d'ailleurs, d'une manière assez précise de tous les morceaux qu'on a entendus, quand on a à juger à la fois le poëme dans ses rapports avec l'expression de la musique, puis le jeu des acteurs, les décorations, les costumes, en un mot, tout ce qui concourt à la représentation de l'œuvre? Je sais qu'il est des natures exceptionnelles douées d'une mémoire assez heureuse pour se souvenir, même après une seule audition, de toutes les parties d'un grand ouvrage. On a souvent cité comme trait caractéristique de la mémoire de Mozart le *Miserere* d'Allegri, que le futur auteur de *Don Juan*, encore tout enfant, écrivit en entier au sortir de l'église où on l'avait exécuté. Rossini, le lendemain de la première représentation de la *Dame blanche*, invité par une dame à lui faire entendre sur le piano quelques uns des motifs de la nouvelle partition de Boïeldieu, la lui joua presque entièrement, s'aidant de la voix quand l'instrument était insuffisant à rendre les détails harmoniques que lui fournissait de temps à autre sa prodigieuse mémoire. Mais on peut, sans trop de modestie, avouer qu'on n'est ni un Mozart ni un Rossini, pas même en ce qui concerne la mémoire.

Je n'entreprendrai donc pas, Monsieur, de faire l'analyse développée de la partition de la *Tempesta*. Je me bornerai, si vous le voulez bien, à citer dans un examen rapide les morceaux qui m'ont le plus vivement impressionné.

M. Halévy n'a point écrit d'ouverture pour cet opéra, qu'on peut qualifier de fantastique, pantomimique et semi-seria. Une introduction d'une soixantaine de mesures d'un mouvement lent prépare le spectateur aux belles scènes du prologue. Dans cette introduction tout empreinte d'une fatale inquiétude, on remarque un délicieux solo de violoncelle, gracieux et naïf comme la voix de Miranda, et qui contraste de la manière la plus heureuse et la plus poétique.

Le prologue est la partie capitale de la partition de M. Halévy; il est, en tous points, digne des plus belles pages de l'auteur de la *Juive* et de *Charles VI*.

Vous connaissez le poëme, Monsieur; vous savez qu'Antonio, Alfonso, roi de Naples, et son fils, le prince Fernand, sont embarqués; que Prospero, l'enchanteur et frère d'Antonio, les fait échouer par vengeance dans l'île qu'il habite avec sa fille Miranda.

Au lever du rideau, on voit le navire doucement bercé par les vagues et qui semble suivre en cadence le rhythme d'un chœur de génies invisibles. A ce chœur de génies succède un chœur de fantômes, dont les accents pleins de terreur apportent l'effroi parmi l'équipage. Ariel, le génie de l'air, apparaît et souffle sur le navire le vent des tempêtes.

Cette scène est des plus saisissantes. Les yeux et les oreilles sont à la fois vivement impressionnés par les efforts des marins luttant contre les fureurs de l'ouragan, et par la puissance de l'orchestre, qui hurle avec fracas les imprécations de la tourmente.

Mais cette menace des éléments déchaînés s'apaise, et l'on voit l'équipage tout entier, à genoux, élever vers le ciel une voix suppliante. L'orchestre se tait et la prière commence. Cette prière est simple, touchante et vraiment inspirée. Le compositeur, maître de sa pensée, la dirige avec un rare bonheur à travers les développements qui rendent plus agréable et plus pittoresque la valeur du thème principal.

La prière n'est pourtant pas exaucée. La tempête redouble ses fureurs; la mort environne de toutes parts le navire, qui sombre sous l'écrasante pression des trombones et des timbales.

Au premier acte, la tempête est complétement apaisée. Ariel, le terrible ouragan du prologue, n'est plus qu'un doux zéphir, léger et capricieux, qui voltige avec toute la grâce de Carlotta autour des génies aériens réunis.

Ce divertissement est joli et repose très-agréablement l'esprit des émotions du prologue.

Parmi les airs de danse, M. Halévy a intercalé un vieil air anglais: *Where the bee sucks*, qu'on dit être de la composition du docteur Arne. Cet air ne manque pas d'un certain charme primitif que fait parfaitement ressortir le timbre pastoral et naïf du hautbois, auquel le compositeur l'a confié. Le public anglais n'a pas manqué cette occasion d'applaudir la musique d'un compositeur national. Les Anglais, dont je suis loin de nier l'intelligence musicale, ne sont pas doués des qualités qui font les compositeurs, quoi qu'en puisse dire M. Stafford dans son histoire de la musique. Mais comme on a surtout l'orgueil des qualités qu'on n'a pas, ils veulent absolument paraître compositeurs, et pour cela ils emploient un moyen très-simple: ils font venir des compositeurs d'Allemagne et les adoptent. L'Allemagne est l'entrepôt général des compositeurs anglais. Après avoir adopté Haendel, ils sont

aujourd'hui en train d'adopter Mendelssohn, et parlent déjà de lui ériger une statue. Je ne serais pas étonné qu'un de ces jours ils fissent alliance avec l'art français et qu'ils adoptassent aussi M. Halévy. L'auteur de la *Tempesta* est d'autant plus exposé à ce désagrément qu'il parle la langue de Byron comme un véritable Londonien.

Quelle imprudence aussi de savoir l'anglais quand on est déjà compositeur de musique!

Revenons.

Après le divertissement, Mme Sontag entre en scène et chante une cavatine charmante, d'un caractère poétique et toute remplie de délicates inflexions. Le cantabile surtout est empreint de cette mélancolie particulière à l'auteur. Ce n'est ni la nuageuse mélancolie de Schubert, ni la tendre mélancolie de Mozart, ni la mélancolie passionnée de Weber ; ce n'est pas non plus la mélancolie de Rossini, c'est une mélancolie essentiellement originale et qui est une des physionomies saillantes du style de M. Halévy. C'est peut-être à quelques infractions aux lois naturelles du rhythme et à la forme de certains airs auxquels M. Halévy retranche ce qu'on appelle la seconde partie, et dont il prolonge les cadences au-delà du nombre des mesures qui doivent composer les périodes musicales, qu'il faut attribuer une partie de cette physionomie originale. Quoi qu'il en soit, si dans les mouvements vifs de pareilles licences choqueraient le bon goût, dans les *andante* elles peuvent produire l'effet contraire et donner à la mélodie ce caractère de mélancolie mystérieuse dont M. Halévy a le secret.

A cette cavatine de Mme Sontag succède un trio entre Caliban, Prospero et Miranda. L'entrée du sauvage Caliban, comme celle d'Otello dans l'opéra de Rossini, est annoncée par une ritournelle d'orchestre qui peint le caractère du personnage en quelques notes. Caliban parait, et l'on voit à ses gestes impérieux et tout à la fois craintifs et rebelles, à son visage sur lequel se dessinent tous les instincts de la brute, toutes les passions de l'homme primitif, le parti qu'un compositeur habile pourra tirer de cette figure exceptionnelle, soit dans les solos, soit dans les morceaux d'ensemble. Dans ce trio, le contraste s'établit entre la rudesse de Caliban, la naïveté de Miranda, et l'inflexible fierté de Prospero. L'effet qui en résulte est excellent.

On entend dans la coulisse une ballade chantée par Mme Julian Van-Gelder. Pour le public, c'est le génie Ariel qui la chante pour attirer Fernand dans la grotte où se trouve Miranda.

Ariel obtient ce qu'il désire, et Fernand s'avance en chantant une romance, poétique émanation de ses sentiments de tristesse et de regret. Le ténor Beaucarde la dit avec beaucoup de goût.

Un duo entre Caliban et Miranda et qui finit en trio par l'arrivée de Prospero, termine le premier acte.

Ce duo-trio n'est pas le morceau de la partition qui plaise le moins au public, et pourtant il n'est pas un de ceux que j'apprécie le plus. Certainement il n'est pas dépourvu de qualités; il est conduit avec beaucoup d'art; l'instrumentation en est corsée sans être bruyante et seconde habilement les voix en leur donnant du relief; on remarque même dans l'*andante* de très-jolies phrases et de piquantes réponses; mais l'*allegro* manque de cette physionomie unitaire qui rallie les idées accessoires à une idée principale et donne à l'ensemble de l'œuvre cette teinte générale qu'on appelle la couleur locale.

Nous arrivons au deuxième acte, où les situations du poëme, vigoureuses et parfaitement tranchées, ont inspiré au compositeur les plus belles parties de son œuvre, après le prologue toutefois.

J'ai été assez heureux pour en retenir quelques fragments que je noterai et que je vous enverrai avec une prochaine lettre. Ils serviront de corollaire au texte de mon examen et ne pourront pas manquer d'interesser vivement vos lecteurs en leur donnant un avant-goût d'une œuvre remarquable que les Parisiens applaudiront sans doute à leur tour cet hiver.

Recevez, Monsieur, etc. OSCAR COMETTANT.

(*La suite au prochain numéro.*)

LA MUSIQUE

N'est pas ce qu'un vain peuple pense.

(*Voltaire.*)

En effet, qui pourrait croire que sous ce titre il existe un journal spécialement destiné à décrier, déchirer, insulter dans leur talent et dans leur personne les plus illustres musiciens?

Ce journal, profondément inconnu du portier même de la maison où il s'imprime, et dont la création n'a jamais été qu'une mauvaise plaisanterie à l'adresse des actionnaires de la feue *France musicale*, tout aussi peu musicale que la *Musique* elle-même, ce journal, disons-nous, sommeillait depuis quelques semaines et semblait oublier sa mission. La torpeur qui précède le trépas allanguissait le creux de son style et refroidissait le vide de ses articles.

Tout-à-coup, dimanche dernier, il se réveille, il se ranime et s'évertue! il redevient ce qu'il était, si même il ne se surpasse! Sur les vingt et une colonnes qu'il asperge de son fiel hebdomadaire, il n'en consacre pas moins de neuf à invectiver Meyerbeer, à dénigrer le *Prophète*, pas moins de trois ou quatre à égratigner la *Tempesta* d'Halévy et son succès d'outre-Manche. Tout cela le gêne, le fatigue, et je vous demande un peu pourquoi? Je voudrais bien aussi savoir d'où vient que la première diatribe par laquelle débute le journal est intitulée : DE PARIS A BRUXELLES. N'aurait-elle pu être rédigée sur une route beaucoup plus courte, que ses auteurs connaissent parfaitement?

Mais voyez la folie, l'imprudence de ces gens qui traitent le public comme leurs actionnaires anciens et le prennent pour un imbécile! Ne voilà-t-il pas qu'ils se dénoncent eux-mêmes et s'attachent le grelot, qu'ils se livrent pieds et poings liés à la justice vengeresse, qu'ils réduisent à ce qu'elles valent leurs attaques, leurs injures et leurs calomnies?

Dans le même numéro dudit journal, entre deux tartines enragées, on lit ce qui suit, à propos du *Mercure* de notre ami Duret :

« Mais disons toute notre pensée. N'existe-t-il pas par le monde des » *médiocrités impuissantes et jalouses* que *l'éclat de certains noms* » *importune*, et qui poursuivent sans cesse *le talent et le génie de* » *leurs bourdonnements détracteurs?* Qui sait à quels excès l'irrita- » tion de *l'amour-propre froissé, l'ambition déçue* peut pousser cer- » tains hommes? *La haine et l'envie* ne sont-elles pas *capables de* » *tout*, quand elles se croient sûres de l'impunité? »

Nous soupçonnons un homme d'esprit d'avoir écrit ces lignes ; mais les rédacteurs de la *Musique*, qui ont eu la..... simplicité de les insérer, comment voulez-vous qu'on les appelle?

SUR UN LIVRE INTÉRESSANT

POUR L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE.

(Deuxième article.)

Grétry aime à lancer des épigrammes aux Français sur l'infériorité de leur goût musical. A côté d'un passage où La Borde dit que les Tyrrhéniens ne fouettaient jamais leurs esclaves qu'au son des flûtes, il ajoute en note : « Je crains que cet usage n'ait existé dans les colléges français, car pourquoi les Français sont-ils peu sensibles à la mesure et au chant? »

Il est incontestable que le sentiment des arts et de la musique surtout est le propre des âmes élevées. Cependant Grétry ne va-t-il pas trop loin lorsqu'il s'écrie : « que l'homme doit être méprisable quand il est endurci au point de ne pas sentir le charme de la mélodie »? Il est de fort honnêtes gens qui ont eu le malheur de ne rien comprendre à la musique. On peut les plaindre; mais les mépriser, ce serait montrer trop de zèle pour l'art.

Rentrant dans le même ordre d'idées exclusives, Grétry dit plus

loin : « Les erreurs du roi David, comme sa pénitence, tout nous prouve qu'il était faible, voluptueux et musicien. Alexandre réprouva la musique douce et tendre, parce qu'il redoutait sa faiblesse. Les tyrans ne la connurent point ou s'en dégoûtèrent par la tyrannie. Musique, c'est harmonie, c'est-à-dire ce qu'il y a de plus doux, de plus régulier en ce monde. »

En regard d'un chapitre sur la musique des anciens dans les repas, Grétry inscrit une anecdote qui a pour but de prouver que la musique peut ôter l'appétit à des convives qui se seraient trouvés, en se mettant à table, dans les meilleures dispositions gastronomiques. Il avait invité un jour quelques amis à dîner chez lui pour célébrer sa fête. Croyant leur faire une surprise agréable, il avait réuni un excellent orchestre dans une pièce voisine. Les symphonistes firent entendre différents morceaux tirés des opéras de Grétry, cela va sans dire, car l'illustre auteur de *Richard* croyait à peine qu'il existât une autre musique que la sienne. Les assistants louèrent à l'envi cette heureuse idée; ils furent tout oreilles; ils écoutaient si bien qu'ils oublièrent de manger. Grétry fut obligé de faire taire son orchestre jusqu'au dessert, en disant à ses hôtes : « Vous croiriez peut-être que je vous donne de la musique par économie. »

A la suite d'une note dans laquelle La Borde rappelle que, suivant Athénée, les anciens employaient, dans les festins, la musique à réprimer l'intempérance et l'incontinence, Grétry ajoute : « La joie et la tristesse sont aisées à caractériser par la musique; du reste, elle a toutes les inflexions de la parole; elle a mille manières de dire *oui, non, je vous aime, je vous déteste.* Un amateur, M. de Chabanon, m'a voulu prouver le contraire, et il m'a prouvé seulement que ses propres sensations sont bornées. O Jean-Jacques, que tu sentais différemment de M. de Chabanon ! »

Les notes de Grétry sont toujours personnelles. Elles ne portent jamais sur un point de l'histoire de la musique, traitée d'une manière si peu fidèle dans les *Essais* de La Borde; elles n'ont pas trait à quelque faux principe de la science. Toutes les fois que Grétry prend la plume, c'est pour faire une observation qui se rapporte soit à sa manière propre de sentir, soit à ses ouvrages. On le retrouve tout entier dans ces notes qu'il traçait peut-être pour lui seul et sans arrière-pensée de publicité; à moins, supposition rendue assez probable par son caractère, qu'il n'ait songé que l'exemplaire des *Essais*, chargé de ses autographes, passerait à la postérité. Voici sur Lully, sur Rameau et sur Grétry lui-même un passage assez curieux : « Rameau n'a jamais déclamé juste dans sa musique; Lully a eu plus de mélodie que Rameau, mais sans vérité de déclamation. Je ne parle pas du récitatif, qui n'aurait pas pu être bien écrit par un ignorant. Pergolèse a déclamé. Mon instinct m'a toujours porté à déclamer sans abandonner le charme de la mélodie. Cette réunion est difficile; c'est un talent donné par la nature. J'entends souvent des auteurs qui cherchent à m'imiter; mais l'un, pour déclamer juste, est forcé d'abandonner le chant; l'autre, pour chanter, s'éloigne de la déclamation. Pour faire de bonne musique, il faut : 1° vérité de déclamation; 2° mélodie aimablē; 3° harmonie riche. » Il va sans dire que Grétry avait la naïve et sincère conviction de posséder ces trois qualités au suprême degré. Si jamais on adresse un reproche à l'auteur de *Zémire et Azor*, ce ne sera pas celui d'un excès de modestie.

La Borde n'échappe point aux sarcasmes de son annotateur. Grétry avait à se venger des insinuations défavorables de l'auteur des *Essais*, insinuations dictées par la jalousie de celui-ci à l'égard de son heureux rival en composition. La Borde s'avise de commenter la fable d'Orphée et d'Amphion : « Remarquez, s'écrie Grétry, avec quelle complaisance M. de La Borde nie les effets produits par la musique. Il est vrai que celle qu'il a faite a dû le dégoûter de cet art charmant. Il restera de lui quelques chansons assez bonnes; mais je doute qu'on entende jamais parler des vingt ou trente opéras comiques ou sérieux sortis de la plume de cet auteur. »

Grétry fait la réflexion suivante à la suite d'un passage où La Borde dit que le quart de ton n'est pas usité dans notre musique : « Le quart de ton est très-usité dans notre musique; mais c'est l'affaire du chanteur et de celui qui joue d'un instrument susceptible de tempérament, de hausser les dièses et de baisser les bémols suivant des occasions, qui ne sont nullement arbitraires. Le compositeur qui suppose toujours sa gamme parfaitement juste, ne doit pas se mêler d'indiquer le tempérament dont je parle. »

La Borde a l'imprudence de dire que l'harmonie rend mieux l'expression que la mélodie : « par le mélange des sons plaintifs qui pénètrent jusqu'à l'âme, quand ils sont combinés par une âme sensible. » Grétry ne pouvait laisser passer ceci. Voilà comment il s'exprime : « J'ai toujours dit et je répète ici que la belle mélodie est préférable à la belle harmonie, car toujours la mélodie est susceptible d'harmonie, et le contraire n'est pas toujours possible. En général, les musiciens auxquels le chant n'est pas donné par la nature préfèrent l'harmonie, c'est-à-dire qu'ils aiment mieux ce qu'ils ont que ce qu'ils n'ont pas. » C'étaient de vieilles idées que celles de la séparation de l'harmonie d'avec la mélodie. Ces deux parties constitutives de l'art sont regardées comme intimement unies.

Grétry semble prendre la défense de la musique française dans cette phrase : « Quoique nous devions notre musique aux Italiens, il faut convenir qu'elle est plus parfaite que la leur par son énergie, sa vérité et sa richesse harmonique. » Par notre musique, c'est la musique de Grétry qu'il faut entendre.

En regard d'un passage où il est question de l'habileté de Néron comme musicien, Grétry trace les lignes suivantes : « J'ai vu de la musique du roi de Prusse; elle est bien faite et digne d'un professeur, mais d'un vieux style. Il mettait plus d'ambition à être bon musicien qu'à être grand général, ce qui prouve qu'il était médiocre musicien. »

Grétry nous donne une indication curieuse sur le revenu que les compositeurs dramatiques de son temps tiraient du théâtre : « Tous mes ouvrages sont joués toute l'année. Jamais aucun musicien n'a eu autant d'ouvrages restés au théâtre et joués aussi souvent que les miens; mes honoraires sont au prorata du nombre des représentations, et cependant le plus qu'ils m'aient rapporté ne peut pas être évalué à la moitié du revenu d'un comédien, c'est-à-dire à dix mille francs. »

La Borde dit que les opéras-comiques, malgré les succès apparents de plusieurs de ceux qu'on a donnés à la comédie italienne, ne seront jamais parfaitement à leur place à l'Opéra. Grétry lui répond : « Remarquez que le succès des opéras-comiques dure depuis quinze ans, que les bons (et ils sont nombreux), sont chantés dans toutes les cours de l'Europe. Notre auteur (La Borde) en a fait plusieurs; ils sont tous tombés, et c'est ce qui lui donne de l'humeur. Il n'y a que trois ou quatre ans que l'on chante en mesure à l'Opéra. Comment aurait-on pu y donner des opéras-comiques? Voyez ce que J.-J. Rousseau a souffert pour faire exécuter le *Devin du village*, et du *Devin* à *Zemire et Azor*, par exemple, quelle différence pour la difficulté de l'exécution! » Grétry ne prévoyait pas que la différence serait beaucoup plus grande entre *Zémire et Azor* et les opéras-comiques joués en 1850, la *Fée aux Roses* par exemple.

Voici l'opinion de Grétry sur quelques compositeurs de son temps : « Rousseau était né avec toutes les dispositions qui font un grand musicien, mais il n'a pas assez travaillé l'harmonie ni le contrepoint; s'il les avait connus, il les aurait aimés. Son chant se rapporte toujours au sentiment intime des paroles. J.-J. Rousseau, Monsigny, Mondonville, peuvent être comparés à de belles fleurs auxquelles il manque la culture. »

Il paraît que l'amour-propre des artistes exécutants a toujours mis la patience des auteurs à de pénibles épreuves; on en peut juger par cette note de Grétry : « Si aujourd'hui un auteur se donnait les airs d'indiquer à l'acteur les gestes qu'il doit faire, celui-ci lui renverrait son rôle. Nous pouvons tout au plus nous permettre les indications suivantes : *avec chaleur*, avec expression. »

Une tradition intéressante est rapportée par Grétry pour l'exécution de l'office des morts à Liége, sa ville natale : « J'ai toujours regretté, dit-il, un usage établi dans le pays de Liége. On y exécute la messe des morts avec quarante ou cinquante violes ou *alto-viola*, auxquelles on joint une douzaine de flûtes traversières et plus de bassons que de basses. Cette harmonie, à la fois lugubre et douce, me plaisait extrêmement. La première fois que j'entendis une messe des morts ainsi exécutée ne s'effacera jamais de ma mémoire. Le corps d'une jeune et jolie personne que j'avais connue était déposé au milieu de l'église, et je me figurais que les accords de l'orchestre sortaient de son tombeau. »

Grétry trouve que de son temps on fait abus de la musique, et qu'en multipliant avec excès les sensations causées par cet art, on leur fait perdre de leur vivacité : « On abuse du charme de la musique, on la prodigue, on la met partout où l'on veut que le temps s'écoule sans ennui, dans les entr'actes des pièces de théâtre, au bal, à la promenade, sur la terre et sur l'onde; si on va dans un banquet on entend retentir les sons des instruments. Je suis sorti quelquefois des fêtes abîmé, ennuyé de musique au point que je fermais mon forte-piano en rentrant chez moi, dans la crainte qu'on n'en fît mouvoir les touches et qu'il ne rendît des sons. » Avec son extrême sensibilité, Grétry serait encore plus malheureux, car de notre temps on use et l'on abuse de la musique bien autrement qu'on ne le faisait à la fin du siècle dernier.

A côté d'un passage où La Borde parle de la tradition historique relative à Blondel et à Richard-Cœur-de-Lion, Grétry a écrit ceci : « Je viens de mettre en musique une pièce de Sédaine sur ce sujet; je n'en ai pas encore vu l'effet au théâtre. Si j'avais pu trouver la romance de Blondel et du roi Richard, je l'aurai fait chanter à Paris; mais à défaut de la sienne, j'en ai fait une dans le genre ancien. »

Il est un sujet de réflexions sur lequel Grétry revient toujours volontiers, c'est l'action physique et morale de la musique, qu'il considérait comme étant presque sans bornes. Il cite encore à ce propos deux anecdotes dont les détails intimes ne sont pas sans une certaine naïveté : « Je suis persuadé, dit-il, que l'habitude d'entendre et de composer de la musique amollit l'âme. Je suis né dans la ville de Liége, et les habitants de cette espèce de république sont tous braves et courageux. Lorsque j'étais enfant, l'idée d'un combat me transportait. Je ne fus pas aussi content de moi il y a quelques années, voici le fait. Ayant été persiflé par un personnage qui trouvait que ma musique faisait trop de plaisir à quelqu'un de sa connaissance, je me retirai dans l'intention d'aller dès le lendemain lui demander raison de ses mauvaises plaisanteries. J'aurais mieux aimé perdre la vie que de souffrir qu'on se fût moqué de moi; mais j'étais ému et je ne me trouvais plus le courage des Liégeois. Aussi disais je : Maudite musique! maudite musique! tout en préparant mon épée. Heureusement l'homme en question me fit mille excuses, et me confia même depuis lors les coquetteries journalières de sa dame. »

L'autre fait cité par Grétry pour prouver jusqu'où peut aller l'influence de la musique, et surtout celle de sa musique, est rapporté en ces termes : « Etant à la Roche-Guyon, chez Mme la duchesse d'Anville, M. le duc de Chabot me dit : Allez voir dans quel état vous avez mis mon frère le vicomte. Je cours à la chambre du vicomte, je le trouve sur son lit fondant en larmes et saisi d'un tremblement universel. Je venais de lui chanter le monologue du 2e acte du *Huron*. »

Ces notes et beaucoup d'autres que nous avons passé sous silence, sont contenues dans le premier volume des *Essais*. On n'en trouve qu'un petit nombre dans les trois autres; mais c'est dans ceux-ci que M. de Pixérécourt s'était plu à réunir des autographes de poëtes et de musiciens, comme nous l'avons dit au début de cette notice.

Ainsi que nous l'avons fait remarquer plus haut, les lignes tracées par Grétry sur les marges de l'ouvrage de La Borde ont presque toutes un rapport plus ou moins direct avec son talent ou ses ouvrages; voilà pourquoi elles nous ont surtout semblé intéressantes. Il serait à souhaiter que tous les artistes eussent ainsi un livre sur les marges duquel ils transcrivissent leurs pensées intimes, des réflexions sur la manière dont ils formulent leurs idées, leur opinion sur les hommes et les choses de leur temps. Ces confidences de chaque jour auraient par la suite un très-grand charme. Elles épargneraient aux biographes bien des commentaires et bien des jugements mal fondés.

Il nous reste à dire comment les *Essais* de La Borde, annotés par Grétry et enrichis d'autographes par M. de Pixérecourt nous sont venus entre les mains. Ils viennent d'être acquis à Paris, par l'entremise de l'ambassade belge, et à un prix fort élevé, pour la bibliothèque royale de Bruxelles.

Edouard FÉTIS.

NÉCROLOGIE.

MADAME GAVAUDAN.

La mort vient de frapper cette actrice célèbre, qui fut longtemps une des étoiles de l'Opéra-Comique. Elle était née à Paris en 1779 et s'appelait Mlle Maigrot; ce fut en 1798 qu'elle débuta au théâtre Favart, alors en concurrence avec le théâtre Feydeau. Elle y tint d'abord l'emploi des *jeunes Dugazons*. Comme Mlle Mars, elle produisit peu de sensation dans ses débuts, mais son talent se forma peu à peu, et, dans son genre aussi, elle devint une actrice inimitable. Sa voix était facile, mais ne lui permettait pas d'aspirer aux grands effets qui caractérisent la cantatrice. Sa physionomie pleine d'expression, de finesse, de malice, son intelligence exquise, suppléèrent aux dons qui lui manquaient. Sa supériorité se montra dans une foule de rôles anciens et nouveaux, dans les *Evénements imprévus*, l'*Ami de la maison*, le *Diable à quatre*, l'*Amant jaloux*, *Euphrosine et Coradin*, *Jean de Paris*, *Joconde*, *Jeannot et Colin*, le *Petit Chaperon rouge*, le *Frère Philippe*, etc. En 1823 elle prit sa retraite avec la pension de sociétaire. Elle avait épousé Gavaudan, qui, du théâtre Feydeau, n'avait pas tardé à passer au théâtre Favart. De ce mariage naquit Mme Rimbault, cantatrice formée par les leçons de Garcia, qui se produisit avec un grand succès au Théâtre-Italien et dans les concerts. Mme Gavaudan n'était pas seulement charmante sur la scène : elle avait beaucoup d'esprit et causait avec infiniment de verve et de grâce; elle racontait surtout de la manière la plus originale. Déjà très avancée en âge, elle avait conservé sa taille cambrée, sa démarche alerte; son visage avait vieilli, mais ses yeux n'avaient rien perdu de leur vivacité, de leur éloquence. Elle avait eu pour modèles la fameuse Carline Nivelon et Mme Saint-Aubin; Mlle Darcier est l'actrice qui, de nos jours, rappelle le mieux ses traditions.

CORRESPONDANCE.

Bruxelles, 25 juin 1850.

J'ai à vous annoncer un brillant succès, celui de la *Fée aux Roses* représentée au Théâtre-Royal de Bruxelles, après une attente dont je crois vous avoir expliqué les motifs dans une lettre précédente. Nos spectacles sont fort abandonnés depuis que le soleil de juin nous prodigue trop généreusement ses brûlantes ardeurs. Il n'y a eu température qui tînt cependant; le public est venu en foule se faire cuire avec résignation pour entendre la partition d'Halévy. Vous n'ignorez pas de quel crédit jouit en Belgique votre célèbre compatriote. Il n'est pas un de ses opéras auquel nos amateurs n'aient fait le plus grand accueil. La *Fée aux Roses* a répondu à l'attente de ceux que les partitions de l'*Eclair*, des *Mousquetaires de la Reine*, du *Val d'Andorre* avaient rendus exigeants, et ce n'est pas peu dire assurément. Ce dont on s'étonne en écoutant cette musique légère et spirituelle, c'est qu'elle soit du maître à qui l'on doit la *Juive*, la *Reine de Chypre* et *Charles VI*. Peu de compositeurs ont l'art de se diversifier ainsi et de prendre à volonté un style sévère ou léger, en conservant dans tous deux une égale supériorité.

Il faut rendre justice à nos chanteurs; ils ont compris qu'une grave responsabilité musicale pesait sur eux, et ils ont fait de leur mieux pour ne pas rester trop au-dessous de leur tâche. A défaut de talent, ils ont eu, du moins, ce zèle chaleureux qui rend l'auditeur indulgent pour les fautes de détail. Les rôles des trois femmes ont été remplis convenablement. Celui de Nérilha a pour interprète Mme Cabel, qu'on remarquait à peine à l'Opéra-Comique, et qui, stimulée par le désir de se mettre ici au niveau de sa position de prima donna, a franchi, sans trop de faux pas, les obstacles au-dessus desquels bondissait si fièrement Mme Ugalde. Les hommes ont été moins heureux. Que n'avions-nous un Battaille pour le rôle d'Altarmuck! Notre magicien n'a pas trouvé dans son grimoire l'art de chanter juste. L'orchestre et les chœurs ont manœuvré avec assez d'ensemble.

La direction des théâtres royaux de Bruxelles n'a rien négligé pour que la mise en scène de la *Fée aux Roses* fût digne de ce bel ouvrage. Décorations, costumes, tout est neuf, frais et de bon goût. Il est rare qu'on monte un opéra-comique à si grands frais. C'est de l'argent bien placé; car la *Fée aux Roses* rendra au décuple ce qu'elle a coûté.

Notre grand opéra fermera pour deux mois à dater du 1er juillet Ne croyez pas que ce soit afin de donner aux chanteurs le loisir d'aller respirer l'air pur des champs. Il n'y aura vacance que pour le public; quant aux artistes, ils auront, au contraire, une grosse besogne. Les répétitions du *Prophète* vont commencer et se poursuivre avec ardeur jusqu'au mois de septembre, époque où aura lieu l'apparition du chef-d'œuvre de Meyerbeer. La direction paraît décidée à faire bien les choses; je ne parle pas du matériel de la mise en scène, qui sera copiée sur celle de Paris, mais de l'exécution musicale en vue de laquelle l'orchestre et les chœurs ont été considérablement renforcés. Meyerbeer sera prié de venir donner son avis lors des dernières répétitions. L'illustre maître voudra-t-il nous faire cette grâce? Je le souhaite fort pour ma part, dans la crainte qu'on ne dénature sans cela les mouvements de sa partition.

Une trouvaille intéressante pour l'archéologie musicale vient d'être faite par M. Fétis. Une collection d'instruments singuliers était jadis conservée à Anvers. Figurez-vous quarante flûtes dont les dimensions variaient depuis deux jusqu'à huit pieds, qu'un ouvrier, nommé Gaspard Rancho, avait faites à Hambourg d'un bois choisi, et qu'il avait garnies d'ornements en cuivre ciselé. Ces instruments étaient la propriété des marchands associés à la grande union commerciale des villes anséatiques. La tradition nous apprend que ces riches bourgeois avaient à leurs gages des musiciens qui les précédaient lorsqu'ils allaient de leurs vastes magasins à la Bourse. C'était une coutume étrange Nous parlons des progrès du goût musical; mais les agents de change ont-ils seulement songé à faire marcher devant eux un orchestre, quand ils vont coter les fonds publics? Quoi qu'il en soit, les flûtes dont je vous parle avaient disparu; on ignorait complétement ce qu'elles étaient devenues. Se fondant sur des indications contenues dans je ne sais quel document et dont l'exactitude vient d'être confirmée, M. Fétis eut lieu de croire qu'elles se trouvaient dans les greniers d'un consulat étranger à Anvers. On les retrouva, en effet, sous des fagots auxquels elles ont bien failli mêler leur bois séculaire, pour chauffer ceux dont elles devraient encore charmer l'oreille, si toutes les bonnes institutions ne s'en allaient en notre temps. Le consul représentant d'une des villes qui faisaient jadis partie de la ligue anséatique, eut la gracieuseté d'offrir plusieurs de ces curieux instruments à M. Fétis, qui les accepta, comme bien vous pouvez penser. J'ai entendu l'une des flûtes en question, laquelle est haute de cinq pieds et rend des sons d'une douceur extrême. La musique a fait beaucoup de conquêtes; mais tient-on compte de toutes ses pertes? Combien d'instruments tombés dans l'oubli et qui serviraient merveilleusement à varier les effets de l'art actuel, si l'on avait eu le bon esprit de les conserver.

NOUVELLES.

*** Le ministre de l'intérieur vient d'autoriser la clôture du théâtre de l'Opéra pendant les mois de juillet et d'août. La réouverture aura lieu le 1er septembre.

*** Le *Prophète* a été donné mercredi dernier, et s'est joué au bruit de la foudre et des torrents de pluie Malgré l'état violent de l'atmosphère, le chef-d'œuvre n'a pas moins exercé tout son prestige, ainsi que la voix de l'Alboni et celle de Roger.

*** Vendredi dernier, la représentation extraordinaire au bénéfice de la caisse des pensions se composait de fragments d'ouvrages lyriques et chorégraphiques, augmentés d'un vaudeville du théâtre Montansier. Barroilhet, dans une scène de *Charles VI* a électrisé l'auditoire, et mérité un rappel unanime. Roger a fait de même dans le second et le quatrième acte de *Lucie*. Le triomphe du brillant ténor a été complet. Mme Laborde, dans le *Rossignol* et dans *Lucie* a aussi enlevé les bravos; Saint-Léon et Fanny Correto dans *Stella* ont couronné la soirée, qui s'était prolongée dans la nuit.

*** Massol est venu passer deux jours à Paris, et nous sommes heureux d'annoncer que ce peu de temps lui a suffi pour contracter un nouvel engagement avec le théâtre de l'Opéra, où son absence a toujours été regrettée.

*** Paris compte une rue musicale de plus. La rue Pinon, située derrière l'Opéra, vient de quitter ce nom, qu'elle devait à un président du parlement, pour prendre celui de Rossini.

*** L'Opéra-Comique annonce pour demain lundi la première représentation d'un ouvrage en un acte, le *Talisman* ou la *Pipe du Soldat*. La musique est de M. Josse, artiste de l'orchestre, déjà connu par de remarquables compositions.

*** Mlle Darcier a donné ses dernières représentations. Cette charmante artiste s'éloigne du théâtre, mais il faut espérer que ce n'est pas pour toujours.

*** Halévy et Scribe, les deux auteurs de la *Tempesta*, sont revenus à Paris. Jusqu'au dernier moment de leur séjour en Angleterre, les hommages les plus flatteurs leur ont été prodigués par des hommes éminents, ainsi que par la foule. L'impresario du théâtre de Sa Majesté, M. Lumley, a voulu leur faire ses adieux par une fête magnifique dans son château et son parc de Fulham, situé à quelque distance de Londres, sur les bords de la Tamise. Il faudrait de longues pages pour retracer tous les détails de cette fête aristocratique et artistique, dans le genre des Mille et une nuits. Quinze cents personnes y sont venues avec des billets d'invitation : un déjeuner et un souper étaient préparés, et le menu fait honneur à la riche imagination de Soyer, le cuisinier français du club de la Réforme. Il y avait des mets exquis à la Scribe, à la Halévy, à la Sontag, et entre autres un *crustade shakspearienne* à la Halévy-Scribe. Il y avait aussi des jeux, des divertissements, des danses de toute espèce, sans oublier des bohémiennes prophétesses, dont l'une a dit à M. Lumley : « Vous êtes le plus heureux des hommes; vous aurez l'année prochaine un nouvel ouvrage de MM. Scribe et Halévy. »

*** La *Tempesta* est arrivée à ses neuf représentations consécutives. C'est une exception rare dans les habitudes du théâtre anglais.

*** Les examens semestriels se sont terminés cette semaine au Conservatoire de musique et de déclamation. Les concours auront lieu plus tôt qu'à l'ordinaire, afin que les réparations qu'exige le bâtiment du pensionnat puissent être faites avant la rentrée des classes. Les concours publics commenceront le 19 juillet et se suivront sans interruption.

*** On a entendu dans les salons de M. de Nieuwerkerke, directeur général des musées nationaux, une légende instrumentale, la *Messe de minuit*, composée par M. Hippolyte Colet, professeur au Conservatoire, et jouée avec beaucoup de talent par les jeunes Wieniawski. Une brillante réunion d'artistes a prouvé par de nombreux applaudissements toute la sympathie qu'elle avait pour ces jeunes virtuoses, et pour le compositeur présent à l'exécution de son œuvre.

Chronique départementale.

*** *Meaux.* — Un concert fort brillant avait attiré dernièrement la foule dans les salons de l'Hôtel-de-Ville. Il s'agissait d'aller entendre un jeune artiste, un enfant, lauréat du Conservatoire et neveu d'Alexandre Boucher. Mlle G. Dillon, organiste de la cathédrale, avait, selon son usage, offert le concours de son talent au bénéficiaire imberbe. La fantaisie de Vieuxtemps pour violon solo a été supérieurement exécutée par M. Bertrand. Les variations sur un thème original d'Osborne et Bériot ont été *étouffées* devant le public par Mlle Juliette G. Dillon et M. Bertrand avec un tel entrain et un tel ensemble que le public seul ne s'est pas douté du tour de force. Un événement bizarre a signalé ce concert. Un chanteur de Paris était arrivé au dernier moment pour prendre son tour selon l'ordre du programme. Mais la fatigue ou la chaleur ayant altéré sa voix, Mlle G. Dillon fut priée de vouloir bien remplacer les morceaux absents par une improvisation qui n'était pas annoncée sur le programme. L'artiste accepta, et les airs de la *Dame blanche* lui furent imposés. Nous avons eu assez l'occasion de parler du talent d'improvisatrice de Mlle Juliette G. Dillon pour n'être pas tenus de dire que, malgré la médiocrité extraordinaire du piano, elle enleva tous les suffrages.

Chronique étrangère.

*** *Londres*, 22 juin. — Le théâtre italien de Covent-Garden a repris le *Prophète*. C'était un événement que la réapparition du chef-d'œuvre et que celle de Mme Viardot. L'entrée de la grande artiste a été saluée par des acclamations enthousiastes. Jamais la salle n'avait été assiégée par un public plus nombreux. A son tour, Mario, dans le rôle de Jean de Leyde, sa plus belle création, a recueilli les témoignages de l'admiration générale. Après la scène de l'église, Mme Viardot et lui ont été rappelés, couverts de bravos et inondés de fleurs. Mme Castellan a été fort goûtée dans le rôle de Berthe, que l'année dernière chantait Catherine Hayes. Formes l'emporte sur Marini, Maralti sur Giona. En somme la reprise est d'un grand effet, et le *Prophète* se donne trois fois par semaine, vu qu'il est impossible de le jouer plus souvent.

*** *Munich.* — Le 6 juin a eu lieu, à la cour, la représentation de l'opéra *il Matrimonio segreto*, par Cimarosa, joué par des amateurs appartenant aux hautes classes de la société. Le prince Albert (frère cadet du roi), doué d'une magnifique voix de basse, a parfaitement rendu le principal rôle.

*** *Mayence.* — le 23 juin, jour anniversaire de la naissance de Guttemberg, la Liedertafel a donné un concert dans la salle de l'Académie. Pendant la nuit, la statue de l'inventeur de l'imprimerie, sur la place du marché, était couverte d'un voile que la police a fait enlever à la pointe du jour.

*** *Hambourg.* — La troupe italienne de Berlin a commencé ses représentations au théâtre de la ville, avec un brillant succès, qu'elle doit surtout à la signora Fiorentini et à Labocetta.

*** *Hanovre.* — Le 15 juin, le théâtre royal a fait sa clôture pour la saison.

*** *Weimar.* — Le 12 juin, a été représenté pour la première fois un opéra nouveau de Saloman, sous le titre assez peu intelligible de : « *Le Corps de la Vengeance* » (Das Corps der Rache), et sous la direction de l'auteur. La cour assistait à la représentation. La pièce a réussi malgré son titre. — Pour le 25 août, on annonce un opéra nouveau de Richard Wagner.

*** *Pétersbourg.* — M. Bawers, maître de chapelle, a donné un grand concert, où on a exécuté avec le plus brillant succès plusieurs morceaux tirés du *Prophète*; la grande marche triomphale a été redemandée. — M. J. Gungl fait d'excellentes affaires. Le public accourt en foule à ses concerts. L'impératrice y assiste tous les jours avec sa cour, ainsi que les grandes princesses. Après le retour de l'empereur, M. Gungl a été invité à donner un concert à Peterhoff.

*** *Constantinople.* — M. Mariani a fait représenter un opéra nouveau, la *Fidanzata del Guerriero*, au théâtre de Péra. On lui doit également *Gli Esuli*, opéra qui a été joué pour le bénéfice de la signora Luchini.

*** *New-York.* — La troupe italienne, dont la résidence habituelle est à la Havane, donne actuellement des représentations dans notre ville. Parmi les principaux artistes dont elle se compose, on cite : Salvi (ténor), Coletti (baryton), Marini (basse), Mme Rosio (soprano), et Mlle Stellanone (contralto).

*** *Rio-Janeiro* — Le théâtre italien, qui ne trouve aucun appui dans le gouvernement, ne fait pas de brillantes affaires. Les artistes sont payés très-irrégulièrement. De plus, il règne ici une maladie épidémique qui a enlevé en peu de jours 700 personnes, parmi lesquelles on cite M. Bennati (basso) et plusieurs choristes.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

BRANDUS ET Cie, ÉDITEURS, 87, RUE RICHELIEU.

MÉLODIES DÉTACHÉES

De l'album de Chant pour 1850, de

Mme PAULINE VIARDOT.

Solitude	1 » net.	**Villanelle**	1 50 net.	**Marie et Julie**	1 50 net
La Petite Chevrière	1 » net.	**En Mer**	1 50 net.	**La Luciole**	1 50 net.
L'Absence	1 » net.	**La Chanson de Loïc**	1 50 net.	**Tarentelle**	2 » net
Un Jour de Printemps	1 » net.				

DEUXIÈME ÉDITION

DE

L'ART DU CHANT

PAR

G. DUPREZ.

Grand format : 25 fr. net. **Petit format : 15 fr. net.**

DU MÊME AUTEUR :

Le club des demoiselles .. **1 fr. net.**	**La grand'mère** ..... **1 fr. net.**	**Jeanne la rieuse** ..... **1 fr. net.**
Les filles du village ..... **1 fr. net.**	**Le lutin des bois** ..... **1 fr. net.**	**La vie d'une fleur** ..... **1 fr. net.**

BUREAUX A PARIS, RUE RICHELIEU, 87 (ANCIEN 97).

Paris, un an..... 24 fr. — Départements et Belgique... 30 fr. — Étranger..... 34 fr.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

17e ANNÉE.

A ce Journal appartient l'honneur d'avoir fondé la presse musicale en France et d'en avoir toujours occupé le premier rang.

La *Revue et Gazette musicale* a donc pour recommandation sa durée, et cette durée a pour bases le mérite, l'utilité, la popularité.

Histoire de l'art ancien et moderne, questions du moment, théories profondes, analyses légères, critique, biographie, anecdotes, tout s'y trouve réuni dans un cadre non moins étendu que varié.

La collection de la *Revue et Gazette musicale* forme une véritable encyclopédie, et quiconque s'intéresse à la musique ou aux musiciens ne saurait trouver ailleurs des documents plus sûrs ni plus complets.

Aujourd'hui que ce Journal est entré dans sa dix-septième année, il n'a qu'à persévérer dans la voie qu'il a toujours suivie; son passé est la meilleure garantie qu'il puisse donner de son avenir.

Les abonnés reçoivent tous les mois un morceau de musique.

ON REÇOIT IMMÉDIATEMENT EN S'ABONNANT :

1° UN ALBUM DE CHANT

CONTENANT :

La vie d'une fleur. L'impossible. La petite chevrière.
Le lutin du bois. Hallali. L'absence.
Jeanne la rieuse. Beppa. Solitude.

PAR

DUPREZ. L. GOUIN. PAULINE VIARDOT.

Blanche Marguerite, par Mlle G. van der MERSCH.

2° UN ALBUM DE DANSE

CONTENANT :

LES DERNIÈRES VALSES DE STRAUSS.

Les Folâtres. | Beaux rêves. | Adieu au monde.

Les Etrennes, quadrille de **GOUIN**.

Fanny Elsler, polka, et la Redova paysanne.

PAR WALLERSTEIN.

3° QUARANTE MÉLODIES

(à une et à plusieurs voix),

PAR

GIACOMO MEYERBEER,

Avec paroles françaises et allemandes; un beau vol. gr. in-8° de 250 pages.

BRANDUS et Cᵉ, éditeurs, 87, rue Richelieu.

IL PROFETA

di Giacomo Meyerbeer.

Partition pour Piano et Chant avec PAROLES ITALIENNES ET ALLEMANDES.

Format in-8°. Prix : 20 fr. net.

MENDELSSOHN-BARTHOLDY.

ŒUVRES POSTHUMES :

Variations pour Piano. Op. 82. Prix : 3 fr. net.

Andante et Variations. Op. 83. Prix : 3 fr. net.

QUATUOR

Pour 2 violons, alto et violoncelle.

(N° 8 de ses œuvres posthumes.)

Op. 80. Prix : 6 fr. net.

ANDANTE

Scherzo, Capriccio et Fugue.

(N° 9 de ses œuvres posthumes.)

Op. 81. Prix : 6 fr. net.

PRUDENT.

Op. 36. **Allegretto pastoral**, net : 4 fr.

TH. DOEHLER.

Op. 70. — **12ᵉ Nocturne** pour piano..... net : 2 fr.

Op. 71. — **Andante** pour piano et violon.... net : 3 fr.

L. FORTESSIER.

Boléro..... net : 3 fr.

Sérénade.. net : 3 fr.

BLUMENTHAL.

Op. 14. **La Plainte** (ballade)..... net : 3 fr.

Op. 15. **L'eau dormante**..... net : 3 fr.

POLKAS :

CERRITO

Fuoco-Polka. — Rosati-Polka.

FANNY ELSLER.

Redowa paysanne

par

WALLERSTEIN.

Chaque : 1 fr. 50 c.

LA

SCHOTTISCH

DE MABILLE

par

PILODO.

Pour piano, 1 fr. 50 c. net.

QUADRILLES :

L'Hortensia. — Bel Respiro.
Rose blanche.
Le Camélia. — Belle Ombre.
Médianoche. — Bonsoir.
Simiane. — Le Tambourin.
Les Étrennes.

Chaque : 2 fr. net.

PAR L. GOUIN.

40 MÉLODIES

A une et à plusieurs voix, avec accompagnement de Piano et avec paroles françaises, allemandes et italiennes,

PAR

G. Meyerbeer.

Format in-8°. Prix : 12 fr. net.

PARIS, IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

17e Année. N° 27. 7 Juillet 1850.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres. Cramer, Beale et Cie, 201 Regent street.
St-Pétersbourg. Bertzard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Gunon artistico-musical.
Rome. Merle.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Id.
Leipzig. Michelsen.
Lisbonne. Sassetti.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

Prix de l'Abonnement

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements et Belgique. . . . 30
Etranger. 34

Annonces.

50 cent. la ligne. . . . . pour 1 fois.
30 cent. . . . . pour 3 fois.
20 cent. . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche

SOMMAIRE. — L'histoire de la musique par les monuments (3e article), par **Fétis** père. — Encore l'ouverture du *Prophète*, par **H. Blanchard**. — Théâtre de l'Opéra-Comique, le *Talisman* (1re représentation), par le même. — Mosaïque musicale, par le même. — Une espérance perdue, chronique d'Enghien. — L'art de la prononciation appliquée au chant, par P. Dorval. — Visite à Saint-Léonard. — Henri Herz à San-Francisco. — Nouvelles et annonce.

L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE PAR SES MONUMENTS.

TROISIÈME ARTICLE (1).

Nous entrons dans le XVIIe siècle et assistons au spectacle de la plus soudaine, de la plus complète révolution qui se soit opérée dans la musique depuis les temps les plus anciens. Pour comprendre quelle fut cette révolution, il faut se souvenir de la loi qui, depuis le moyen-âge, bannissait la relation harmonique ou mélodique de la note supérieure du premier demi-ton de l'octave et de la note inférieure du second ; par exemple, *fa* et *si*. Cette relation, connue sous le nom de *relation de triton*, parce que la quarte formée par ces deux notes est un intervalle de trois tons, était un objet d'horreur pour les chantres et pour les harmonistes. Telle était l'aversion de tout le monde pour l'effet de cette relation, que, pour l'éviter, les maîtres les plus habiles n'hésitaient pas à introduire des bémols ou des dièses absolument étrangers au ton du morceau qu'ils écrivaient, afin de rendre la quarte juste, quel que dût être, d'ailleurs, l'effet bizarre de ces sons hétérogènes. Ce sont ces associations étranges qui souvent blessent notre oreille à l'audition de la musique des XVe et XVIe siècles, habitués que nous sommes à un autre système de tonalité, et recherchant avec avidité la relation que les anciens maîtres évitaient avec soin. C'est aussi pour éviter la sensation de l'altération de la quarte, que tous ces anciens maîtres terminaient leurs morceaux écrits dans les quatre premiers tons, dont le caractère s'assimile au mode mineur par un accord parfait majeur, ou par la quinte et l'octave sans la tierce, parce que le demi-ton ascendant, introduit par l'usage dans la note qui précédait la finale, par exemple, *ut* dièse dans le premier ton, aurait donné la sensation d'une quarte diminuée avec la tierce mineure (*fa*) de l'accord final.

On comprend qu'un système de tonalité qui repoussait l'attraction des deux demi-tons de la gamme, ne pouvait avoir pour base de l'harmonie que des accords consonnants ; car en l'absence d'attraction de ces notes de la gamme, il n'y a que repos dans la musique. Mais la nécessité d'y introduire de la variété avait conduit, par degrés, les musiciens à retarder l'audition de l'une ou de l'autre des notes de l'accord parfait ou de celui de sixte (les seuls qui fussent connus), par la prolongation d'une note précédente. Ces retards des notes naturelles des accords produisaient des dissonances artificielles, dont la résolution faisait entendre l'accord consonnant retardé. C'est ainsi qu'on eut tantôt un accord composé de quarte et de quinte, lesquelles formaient entre elles une dissonance de seconde, et avaient pour résolution l'accord naturel de tierce et de quinte, appelé *accord parfait*, par exemple, comme dans cette succession d'accords :

mi la —
sol — fa
ut ré —

C'est ainsi encore que l'octave de l'accord parfait était retardée par la prolongation d'une note qui formait momentanément une dissonnance de neuvième ; c'est ainsi, enfin, que dans l'accord de sixte, la prolongation de la note qui retarde cet intervalle produisait une dissonance de système dont la résolution se faisait par le sixte. Ces artifices ne changeaient rien à la nature purement consonnante de l'harmonie inhérente à l'ancienne tonalité ; car on pouvait les supprimer sans que rien fût changé dans la succession des accords radicaux, et sans que l'ensemble de la contexture harmonique fût changé.

Vers le milieu du XVIe siècle, l'habitude qu'on avait prise de l'emploi des prolongations conduisit les harmonistes à les faire sur tous les degrés de la gamme, et l'horreur qu'inspirait autrefois la relation des deux notes de demi-tons s'affaiblissant par degrés, ils en vinrent à faire usage de ces prolongations dans la succession de deux accords de sixte en passant du sixième degré de la gamme au cinquième, comme dans cet exemple :

fa — mi
ut si —
la sol —

Il en résulta conséquemment la relation de *si — fa*. Mais, ainsi qu'on le voit dans cet exemple, ces anciens harmonistes ne comprirent pas l'attraction de ces deux notes et ne considérèrent leur rencontre dans la succession des accords que comme un accident insignifiant ; de là vient que *si* restait immobile.

Telle était la situation de l'art sous le rapport de la tonalité comme sous celui de l'harmonie, à la fin du XVIe siècle. Les conséquences de cette situation étaient toutes épuisées dès la seconde moitié de ce siècle. J'ai dit à la fin du second article de mon travail quels furent les efforts de Marenzio et de quelques autres grands musiciens pour sortir de cette situation ; efforts infructueux, parce que le seul élément qui pût les en tirer était inconnu à ces maîtres. Tout-à-coup Claude de Monteverde, de Crémone, alors au service du duc de Mantoue, fit paraître, depuis 1598 jusqu'en 1604, des recueils de madrigaux à cinq voix dans lesquels les bases de la tonalité actuelle et de l'harmonie moderne furent posées avec une hardiesse et une puis-

(1) Voir les n° 22 et 29 juin.

sance de génie que rien ne faisait pressentir auparavant. C'est dans ces ouvrages que furent entendues pour la première fois toutes les combinaisons harmoniques dans lesquelles le quatrième degré de la gamme et le septième sont mis en relation; l'accord de septième de la dominante; celui de neuvième sur la même note, le triton, l'accord de quinte mineure et sixte, et celui de septième diminuée, tous attaqués sans préparation et comme des accords naturels, au même titre que l'accord parfait. Les résultats de ces prodigieuses nouveautés étaient, à l'insu même de l'homme de génie qui les avait trouvées : 1° l'accent expressif par la résolution de l'attraction; 2° l'acte de cadence qui n'existait pas dans l'ancienne musique, par cela même que cet acte ne s'accomplit que par une résolution nécessaire; 3° par l'effet de la cadence, le rhythme périodique succédait à l'enjambement perpétuel des phrases qui était un des caractères de la musique d'autrefois.

Mais une transformation plus remarquable encore s'était faite par ces nouvelles harmonies, dans la tonalité; car elles n'étaient praticables dans tous les tons qu'à la condition expresse que toutes les gammes fussent faites sur le même modèle, et que les demi-tons y occupassent toujours les mêmes places, ce qui n'avait pas lieu auparavant. Tous les tons se trouvaient donc constitués de même par le fait des nouvelles harmonies, et chacun d'eux avait deux modes, l'un majeur, l'autre mineur : organisation complétement différente de l'ancienne tonalité. Enfin, comme corollaire de cette complète transformation, la modulation, cette inépuisable source d'émotions, apparaissait en même temps que l'harmonie dissonante naturelle, et comme compagne inséparable de la nouvelle tonalité. Ai-je besoin d'ajouter qu'un monde inconnu de musique venait d'être découvert avec la route qui y conduit? Mes lecteurs l'ont sans doute déjà compris.

Croirait-on cependant que ni Monteverde, dont l'audacieuse imagination n'avait pas reculé devant le danger d'être incompris, ni ses ardents adversaires, ni les théoriciens qui vécurent dans le XVIIe siècle, ni aucun des historiens de la musique, n'ont eu la moindre notion des résultats nécessaires des nouvelles harmonies. L'ignorance où l'on était à cet égard il y a vingt-cinq ans a de quoi nous étonner. Burney, bien qu'il eût sous les yeux tous les monuments nécessaires pour connaître la situation de l'art à l'époque dont je parle, n'y a rien vu que superficiellement; Hawkins n'a pas été plus habile; Forkel, dont l'ouvrage est resté inachevé, n'est point arrivé à la fin de son second volume jusqu'au temps de cette grande révolution; il est douteux, d'ailleurs, qu'il y eût porté des regards plus perçants que ses devanciers; quant au P. Martini, qui a mis tout pêle mêle dans son érudite compilation, il n'a jamais rien compris au principe de tonalité; car dans son *Esemplare di contrapunto*, il n'a pas vu la ligne de démarcation qui existe entre l'ancien contre-point d'imitation et la fugue tonale, dont toutes les conditions dépendent de la tonalité moderne. Tous ces auteurs savaient bien que la tonalité moderne est différente de l'ancienne tonalité dans laquelle sont écrites toutes les compositions jusqu'à la fin du XVIe siècle; mais ils ignoraient quelle est son origine. Feu le conseiller Kiesewetter, homme d'ailleurs très-instruit en quelques parties de l'art, ne connaissait pas mieux que ses prédécesseurs ce qui concerne l'origine de notre tonalité; il ne croyait pas même à l'existence réelle de tonalités différentes de la moderne, et ses ouvrages historiques sont remplis à cet égard d'erreurs les plus étranges. Cependant, je ne crains pas d'affirmer qu'il est impossible de donner une juste appréciation de la musique moderne et d'en tracer l'histoire, si l'on n'a la clef de la transition qui lui a donné naissance. Cette conviction m'a guidé dans l'exposé que j'ai fait, à la quatrième séance de mon cours, au cercle artistique et littéraire, de l'histoire de la musique au XVIIe siècle. Toute la première partie de cette séance a été consacrée à l'explication de cette mystérieuse époque.

Dès que l'art fut en possession de l'accent expressif, du rhythme périodique et de l'effet émouvant des transitions tonales, sa destination devint complétement différente de ce qu'elle était auparavant, car ces éléments sont ceux de l'expression dramatique. Jusqu'à ce moment la musique n'avait pas été considérée comme destinée à exprimer les passions de l'âme et à les faire naître. Calme et religieuse à l'église; douce et tranquille à la chambre; naïve dans les mélodies populaires et à la danse, elle était simplement ou le chant de la prière ou la manifestation d'une douce joie. Tout changea après l'heureuse découverte de Monteverde. Au moment où elle se produisit à son esprit, elle était devenue impérieusement nécessaire, car le drame musical venait de naître. Divers essais avaient été faits en Italie dans le cours du XVIe siècle pour l'application de la musique à l'action théâtrale; mais, accoutumés à ne comprendre la musique que dans le concert de plusieurs voix ou de plusieurs instruments, les auteurs de ces essais n'en avaient pas mis d'autre dans les scènes, même où le monologue était rigoureusement nécessaire. Sous ce rapport, ils étaient moins avancés que le trouvère Adam de la Hale, au XIIIe siècle, qui, à la vérité, n'avait écrit qu'une sorte de vaudeville dans son jeu de *Robin et de Marion*, mais qui, du moins, n'avait pas commis le contresens de faire chanter par plusieurs personnes ce qui ne peut être dit que par une seule. Moins avisé, le compositeur Alphonse *della Viola* n'avait écrit que des madrigaux à quatre ou cinq voix pour le drame *il Sacrifizio*, qui fut représenté à la cour du duc de Ferrare, François d'Este, le 11 février 1554. Mais le dernier degré de l'oubli des convenances et du bon sens se trouve dans l'*Anfiparnasso* d'Horace Vecchi. Cet ouvrage, appelé par l'auteur *Comédie harmonique*, et qui fut imprimé à Venise, chez Ange Gardano, en 1597, est rempli de scènes où la voix du personnage récitant est partout représentée par le chœur. Ainsi, dans la première scène du premier acte, qui a pour objet un dialogue entre le vieux *Pantalon*, son valet *Pedrolino* ou *Pierulin*, et la courtisane *Hortensia*, ce sont cinq voix chantant en contre-point qui, sous le nom de Pantalon, querellent Pédrolin et lui demandent ce qu'il fait à la cuisine; ce sont les cinq mêmes voix qui répondent pour le valet (en imitant quelqu'un qui a la bouche pleine), et disent qu'il empêche le chat d'aller au fromage. Ce sont les mêmes voix qui expriment à Hortensia l'amour de Pantalon, et enfin ce sont elles qui, substituées à la voix d'Hortensia, accablent d'injures le pauvre vieillard.

Cependant, lorsque ces absurdités étaient admises au théâtre, Vincent Galilée avait déjà inventé les formes premières du récitatif à voix seule, dans l'épisode du comte *Ugolin*, et avait chanté cette sorte de drame avec un brillant succès devant une société d'élite à Florence, vers 1580. Après lui, Emilio del Cavaliere, homme d'une incontestable valeur, avait donné aussi à Florence la pastorale intitulée : la *Disperazione di Fileno*, en 1590, et cinq ans plus tard, *Il Giuoco della Cieca*, autre drame d'une conception romantique, dans le temps même où Jacques Péri et Jules Cassini faisaient représenter la *Dafne* de Rinuccini, qu'ils avaient mise en musique. Les ouvrages de ces hommes d'élite sont dignes du plus grand intérêt; cependant ils n'ont guère connu que le récitatif et certaines formes rhythmiques dans les chœurs. L'air véritable, l'air expressif n'existe pas dans leurs essais de drame lyrique; la tonalité est souvent incertaine dans leurs successions harmoniques; l'harmonie ne sort pas du cercle précédemment parcouru par les autres musiciens, et leurs basses d'accompagnement sont toujours lourdes et monotones.

Ce n'est pas ainsi que procède le génie de l'inventeur de l'harmonie et de la tonalité modernes. Monteverde ne pouvait manquer d'entrer dans la voie nouvelle ouverte aux compositeurs par l'application de la musique à l'intérêt du drame, car lui seul avait trouvé le secret de profondes émotions. Son *Ariane abandonnée*, écrite pour le duc des Mantoue et représentée en 1607, est d'une incontestable supériorité à l'égard des ouvrages d'Emilio del Cavaliere, de Caccini et de Peri, car dans tous ceux-ci on ne trouve rien de comparable à l'air si touchant et si mélancolique d'Ariane : *lasciate mi morire*. Là, il y a à la fois mélodie pathétique, sentiment dramatique, harmonie neuve et hardie et modulation inattendue. Entré dans cette voie, l'art n'avait

plus qu'à se développer dans sa transformation. La rénovation de la tonalité par l'harmonie n'était à la vérité bien comprise ni par Monteverde ni par ses imitateurs. L'instinct leur faisait apercevoir quelque chose de nouveau dans l'art, mais d'une manière confuse. De là vient que leurs ouvrages offrent à chaque instant des associations de tons sans relation directe qui nous font éprouver des sensations désagréables. Ils étaient inexpérimentés dans la nouvelle tonalité qui succédait à l'ancienne et se présentait à eux pleine de mystères; mais par leurs tâtonnements le chaos se débrouillait insensiblement, et tous les efforts tendaient à l'exploration d'un nouveau système qu'on apercevait de loin. La longue carrière de Monteverde lui permit de continuer ses découvertes dans toutes les parties du nouvel art. On peut le considérer comme le créateur de l'instrumentation, qu'il ne cessa d'enrichir d'effets nouveaux. C'est à lui qu'on doit le *tremolo* des instruments à cordes, dont il donna le premier exemple dans le *Combat de Tancrède et de Clorinde*. C'est aussi lui qui le premier fit dialoguer les instruments à vent et à archet dans l'accompagnement des voix. Le rhythme ne lui fut pas moins redevable; car son ballet *delle Ingrate*, représenté à Mantoue en 1608, est rempli de choses nouvelles en ce genre. Enfin, il est une vérité dont l'évidence nous saisit, si nous examinons ce qui l'a précédé et ce qu'il a fait : c'est que ce grand homme a été le créateur véritable de la musique moderne.

Toutes les populations s'éprirent d'un goût passionné pour le caractère de la musique dramatique dès qu'on en eut entendu les premiers essais, et dès ce moment la révolution fut inévitable dans l'art. Tout s'en ressentit. Les madrigaux à quatre, cinq ou six voix, qui, pendant presque toute la durée du XVIe siècle, avaient composé toute la musique de salon avec quelques pièces instrumentales appelées *ricercari*, disparurent en présence de la vogue acquise presque tout à coup par la musique expressive. De petites pièces de chant à couplets, pour voix seule, avec accompagnement de clavecin, de luth ou de théorbe, avaient succédé à cette ancienne musique à combinaisons imitatives et canoniques. Tous les jeunes musiciens s'y exerçaient et les amateurs même y obtenaient des succès. Ces pièces furent suivies de la cantate, sorte de petit drame à voix seule, avec accompagnement de clavecin. La musique instrumentale subit aussi sa métamorphose, et au lieu de se modeler sur les formes de la musique vocale, comme précédemment, elle eut son style propre et prit un caractère plus passionné par l'emploi fréquent des dissonances et des modulations. Enfin, la musique d'église même ne put échapper à la tendance de l'art vers l'expression dramatique, et la tranquille et majestueuse forme instituée par Palestrina cessa d'être le modèle des maîtres de chapelle. Dans les textes sacrés on ne vit plus de simples et dévotes prières : on y rechercha des occasions d'expression de tristesse ou de joie, et la messe fut insensiblement transformée en drame.

Tel a été le thème de la quatrième séance de mon cours au cercle artistique et littéraire; je dirai dans un prochain article par quels monuments de l'art j'ai fait l'histoire du développement de ce thème jusqu'à la fin du XVIIe siècle.

FÉTIS père.

ENCORE L'OUVERTURE DU PROPHÈTE.

DEUXIÈME ARTICLE.

Une fugue en musique est un morceau bien fort.
(REGNARD.)
Un sonnet sans défaut vaut seul un long poëme.
(BOILEAU.)

Il n'est pas défendu, que nous sachions, d'en dire autant de l'ouverture d'un opéra, comme il est permis de ne pas admettre les mérites de l'un et de l'autre; car je connais beaucoup de gens, de musiciens même, qui nient la proposition de Regnard, et prétendent, malgré les vingt vers et plus que maître Despréaux a consacrés à la définition du sonnet, que sa manière de penser sur ce petit poëme est fort exagérée et très-contestable.

Je ne croyais pas revenir sur l'analyse que j'ai faite dans le dernier numéro de la *Gazette musicale*. Quelques hommes très-compétents et dont j'honore le savoir musical, tout en reconnaissant la conscience et l'impartialité que j'ai mises dans l'examen de l'ouverture du *Prophète*, en nient les beautés, et cela parce qu'elle n'a pas été exécutée à l'Opéra, et qu'ils ne la connaissent que sur l'arrangement pour piano à quatre mains. Ce sont du moins les deux principaux arguments qu'ils m'ont donnés à ce sujet.

L'ouverture est une des plus intéressantes parties de l'art instrumental et dramatique sur laquelle nos lecteurs nous permettront de revenir et ne nous suivront peut-être pas sans plaisir, nous osons l'espérer. L'ouverture n'est qu'un pot-pourri, une plate réminiscence des thèmes d'un opéra, ou, comme nous l'avons déjà dit, une éloquente préface dans laquelle ont excellé les grands maîtres de l'école française, et surtout l'illustre Méhul, dont nous nous rappelons encore les leçons avec bonheur. Ce grand compositeur a écrit ses ouvertures de *Stratonice*, d'*Euphrosine*, du *Jeune Henri* et de *Timoléon* sans réminiscence des opéras pour lesquels elles ont été faites, et cependant elles tiennent à chacun de ces ouvrages par le caractère, le style et la couleur : ce sont des préfaces inhérentes à ces partitions. Ces ouvertures sont coupées dans la forme d'un premier morceau de symphonie; elles ont de plus la chaleur du drame dont elles sont la préface. Il en est de même de la belle ouverture de la *Semiramis* de Catel, qui certes ne pâlirait pas devant celle de la *Semiramide* de Rossini, et qui paraîtrait peut-être plus jeune que sa sœur, bien que sa naissance date déjà d'un demi-siècle.

L'ouverture de *Montano et Stéphanie* est dans le même caractère, la même forme : unité de pensée et même marche, même logique de modulation; mélodie principale se déployant sur la dominante, et se reproduisant, après quelques épisodes d'un travail scientifique, dans la tonalité primitive. Quand le thème est énergique et franc, que la mélodie principale est distinguée, cette forme d'ouverture est la plus chaude, la plus animée et la plus perceptible par tous les auditeurs, instruits ou ignorants : c'est la bonne manière qui a fait produire plusieurs chefs-d'œuvre à nos compositeurs français. La jolie ouverture du *Calife de Bagdad*, charmant ouvrage, semé de tant de mélodies, est faite à la manière des belles ouvertures que nous venons de citer.

Ce n'est pas que nous pensions qu'il faille proscrire les ouvertures faites avec un ou deux motifs empruntés à la partition; mais il serait à désirer que ces ouvertures modernes qui semblent avoir donné naissance à la fantaisie, ne fussent pas des pots-pourris, des miscellanées de différents thèmes auxquels nos compositeurs croient devoir mêler un joli petit galop *trianglé* et *tromboné*, sous prétexte de donner du pittoresque et de la force à ces fantaisies sans originalité.

Au nombre des ouvertures, on peut dire des chefs-d'œuvre, dont les éléments ont été pris par les auteurs dans leurs partitions, il faut citer l'*Iphigénie en Aulide*, de Gluck, qui commence par l'air d'Agamemnon : *Diane impitoyable*! la *Lodoïska*, de Kreutzer, qui obtint un succès colossal, européen dans sa nouveauté, et l'ouverture de *Freischütz*, de Weber, qui n'a pas moins bien réussi dans le monde musical.

Il appartenait au compositeur de génie à qui nous devons *Guillaume Tell* de faire autrement que ses prédécesseurs; de ne pas s'astreindre à la forme qui avait inspiré tant de belles ouvertures, et de ne pas puiser dans ce chef-d'œuvre de mélodie des motifs pour en écrire la préface. Cette préface manque de méthode et d'unité classique; c'est un composé de morceaux disparates liés les uns aux autres. Il n'est pas question d'orage dans l'opéra, et pourtant comme tout cela étincelle de couleur locale! comme cela sent le serpolet de la Suisse mieux que la partition du *Guillaume Tell* de Grétry, qui exhalait cette suave odeur, disait-il, alors qu'il composait cet ouvrage! C'est qu'il appartient aux hommes d'imagination et de goût —

on attache avec juste raison en France un sens très-étendu à ce mot qui est le régulateur de la bizarrerie et des écarts de l'imagination — de s'affranchir de la forme et des règles consacrées même par des chefs-d'œuvre.

Il appartenait à Meyerbeer de pratiquer l'éclectisme au milieu de ces diverses manières, de coordonner tous ces éléments de mélodie et d'instrumentation pour en faire sortir une ouverture, celle du *Prophète*, qui fût l'expression vive, animée, de son drame, en même temps que celle de la science et des belles mélodies qu'il renferme, la marche du sacre et l'hymne triomphal qui termine le troisième acte, au moment où les anabaptistes vont asssiéger la ville de Munster. Mais avant d'aborder et de traiter avec mesure et sobriété ces deux mélodies, le compositeur a déjà prouvé qu'il sait créer, fuguer un sujet, deux sujets même qui se croisent, se combattent, comme les personnages de son drame vont le faire sur la scène Si l'on nous dit que cela est compliqué, difficile à comprendre, à moins qu'on ait l'oreille et l'intelligence exercées à ce genre de musique, que c'est de l'art un peu en avant de l'époque, nous en conviendrons. Certes, cette sombre et terrible préface n'est pas claire comme l'ouverture *del Matrimonio segreto* ou celle d'*Une heure de mariage*; mais nous nous ne pensons pas que Meyerbeer ait voulu écrire en ce genre, et nous le tiendrions pour aussi fou que Beethoven qui pouvait mieux employer son temps, s'il refaisait son ouverture du *Prophète*, comme ce grand compositeur a refait trois ou quatre fois, d'après de sots conseils, son ouverture de *Léonore* ou de *Fidelio*. Cela rappelle le reproche adressé au spirituel Crébillon fils, se moquant de l'auteur de ses jours, qui recommençait avec obstination son *Catilina* dont rien ne pouvait assurer le succès : —Comment osez-vous parler ainsi d'une aussi belle tragédie que votre père a faite, qu'il refait et fera toujours!

Espérons que l'ouverture du *Prophète* sera exécutée devant un auditoire capable de la comprendre. Que si le public peu mûr pour de telle musique n'en saisissait pas les beautés, je m'en consolerais en disant avec Dacier : Mes remarques subsistent.

Henri BLANCHARD.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

Le TALISMAN.

Libretto en un acte, par MM. VARIN et CHOQUART, partition de M. JOSSE.

(*Première représentation, 1er juillet 1850.*)

On va disant, répandant partout dans le monde musical et dramatique, que la mode des opéras-comiques en un acte est passée, et que le public n'a plus que de l'indifférence pour les ouvrages de cette petite dimension. Cela est vrai jusqu'à un certain point. A qui la faute? Pourquoi un acte d'opéra-comique ne sert-il plus guère qu'à ce qu'on nomme un lever de rideau? Parce que directeur, auteurs et compositeurs ne mettent point assez d'importance à cette jolie forme de l'art. Il y a maintenant un demi-siècle et plus que des auteurs peu connus, secondés de compositeurs qui l'étaient encore moins, donnaient le *Prisonnier* et le *Calife de Bagdad*, et que ces charmants *libretti* étaient embellis d'une musique comme on dédaigne ou comme on ne saurait plus en faire. Que de choses délicieuses en musique ne trouvent-on pas dans ces délicieuses comédies en un acte, intitulées : *Maison à vendre*, *Adolphe et Clara*, l'*Opéra-Comique*, *Une heure de mariage*, le *Nouveau Seigneur*, etc.? La fraîcheur de la mélodie le dispute à l'ingéniosité des ressorts dramatiques dans ces jolis ouvrages. Faites-en de pareils, et les pièces de ce genre, avec un libretto en deux actes, forme trop négligée aussi par les auteurs, attireront sûrement le public, parce qu'on peut former ainsi un spectacle varié. Il s'agit seulement de ne pas craindre, de la part de nos hauts et puissants seigneurs en musique, docteurs ès-orchestration et instrumentation, les titres d'operettes, de comédies à ariettes, et vous aurez alors des mélodies populaires, dont la recette se perd tous les jours. Ceci est une révolution, ou une réaction, ou une restauration qui est vraiment nécessaire à l'Opéra-Comique pour le rappeler à son genre national.

MM. Varin et Choquart, qui ont fait des vaudevilles fort amusants, ont formulé pour leur compositeur un cadre assez musical. Le *Talisman*, sans jouer sur le mot, n'a rien de merveilleux. Toute la magie de ce talisman, qui est simplement une pipe, consiste dans la destination que lui donne son propriétaire. Ce propriétaire est un vieux soldat d'Afrique, qui lègue sa pipe en mourant à un de ses jeunes camarades, testament qui offre à celui-ci la faculté de venir épouser la jeune Francine, fille du vieux sergent. Francine vit avec sa sœur dans une ferme que cette dernière possède en France; mais elle aime déjà M. Raymond, militaire, sur le point d'obtenir son congé définitif. Arrive un autre militaire, M. Jéricho, trompette de hussards, qui jouit aussi de son congé définitif, et qui, de plus, est possesseur de la pipe matrimoniale. Après avoir été refusé comme garçon de ferme et même comme prétendant à la main de la sœur de Francine, il est accueilli, choyé, quand on apprend qu'il est porteur de la pipe interprète des dernières volontés du vieux soldat.

Mlle Francine et M. Raymond se désespèrent; mais voici qu'on apprend par Jéricho, — le nom est assez plaisamment trouvé pour un ex-trompette, — que s'il est possesseur de la pipe-talisman qui l'a fait si bien accueillir, c'est qu'il l'a gagnée aux cartes contre le caporal Bidou, véritable légataire du vieux sergent et qui, s'étant marié à la cantinière de son régiment, ne se soucie pas de revenir en France user du droit que lui donne le legs de son ancien. Telle est la péripétie finale de ce joli petit acte gai, vif, leste et musical, comme nous avons dit, et qui se termine par un double mariage.

Ces contrastes de mœurs champêtres et militaires, de comique et de sentiment, ont inspiré au compositeur une musique bien écrite, bien faite, mais qui manque un peu d'entrain, de verve, d'originalité enfin; et pour n'en citer qu'un exemple, l'air de : *Pipe jolie! quelle est donc ta magie?* fort bien chanté d'ailleurs par M. Charles Ponchard, qui s'acquitte on ne peut plus gaiement du rôle de Jéricho, fait penser involontairement aux couplets pleins de franchise mélodique de la pipe de tabac du *Petit matelot*, et la comparaison est plus à l'avantage de l'ancien mélodiste qu'à celui du nouveau.

On doit remarquer un fort bon trio dans lequel intervient un très-joli dessin d'orchestre, et qui finit en quatuor bien traité pour les voix : c'est le morceau capital de l'ouvrage. Mlle Decroix dit avec une gentillesse qui lui est habituelle d'agréables couplets. Ceux chantés par Mlle Lemercier, et par lesquels commence l'ouvrage, sont également gracieux et dits avec de fines intentions par l'actrice.

Toujours léger d'argent,
En chantant je chemine,

est un petit morceau d'un mélodie franche et qui plaît tout d'abord, peut-être parce qu'elle a un air de famille avec l'introduction de *Robert-le-Diable*. Enfin, un duo chaudement fait et bien dit entre la fermière et messire Jéricho; puis une ouverture bien traitée sur un joli motif, tel est le contingent de la partition de M. Josse. Nous désirons que sa musique passe à la postérité comme son nom, que Molière d'un seul trait de son génie ou de son esprit comique a immortalisé.

H. B.

MOSAÏQUE MUSICALE.

Les jardins - concerts. — Mlles de Malleville et de Reiset. — M. Gallcano l'improvisateur. — Mmes Juliette, G. Billon et Marguerite de l'Evêché.

Par ce temps de théâtres fermés, le Château des fleurs, où l'on entend d'assez bonne musique, et le café-concert, qui touche au jardin du Luxembourg, attirent la foule, qui applaudit fort dans ce dernier temple de la mélodie un monsieur qui siffle d'une façon aussi musicale que possible les ritournelles des chansonnettes qu'il dit à ses auditeurs, et Mlle Aglaé, qui chante des romances avec une expression digne de nos scènes lyriques. Les visions mythologiques du Château

des fleurs, son atmosphère odorante, son harmonie chorégraphique, rendent toute naturelle la vogue de ce lieu, où votre pensée se mêle à la brise du soir, aux doux parfums des fleurs. Si à cette fraîcheur du soir s'unissent les impressions que fait naître une belle œuvre de Mozart ou les rêveries si mélancoliques de Chopin, que nous interprétait il y a quelques jours, chez elle, Mlle de Malleville, on a de quoi se consoler de la fermeture de nos temples dramatiques.

Et puisque nous en sommes sur l'aristocratie des noms et surtout du talent, il faut bien nous rappeler ici celui, ou plutôt les talents tout exceptionnels de Mlle de Reiset que, le premier, dans la *Gazette musicale*, nous avons signalés aux amateurs de bonne musique instrumentale et du chant fin, expressif et spirituel. Mlle de Reiset a dit dernièrement chez M. de Reiset, son père, en excellente pianiste-compositeur, deux septuors écrits par elle avec cette fraîcheur d'idées que la pédanterie de l'école flétrit souvent dans nos apprentis en composition. Quelques-uns de ceux-là disent : En somme, c'est de l'art, c'est de la musique en style de femme! — Oui, peut-on répondre, comme Mmes de Staël, Tastu, Desbordes Valmore et Dudevant ont fait de l'art en style de femme.

Le premier de ces deux septuors a été écrit par Mlle de Reiset à l'âge de quinze ans. Il soutient fort bien le parallèle avec le second, composé plus récemment. MM. Cuvillon, Triébert, Rousselot, Jancourt, Lebouc et Gouffé ont secondé l'auteur avec cette délicatesse, ces finesses, ces nuances qui caractérisent la manière de chacun de ces habiles virtuoses. Mlle de Reiset n'a plus qu'une étude à faire, c'est celle de se garantir de l'orgueil que peut faire naître en elle la louange banale ou hyperbolique. Qui sait? Napoléon est peut-être tombé parce qu'on l'avait placé sur la colonne de la place Vendôme, tandis qu'on n'a élevé de statues à Corneille, à Mozart, à Beethoven et à Boïeldieu qu'après eux. Est-ce que la gloire des grands artistes serait plus difficile à acquérir et plus difficilement récompensée que celle des conquérants et des législateurs? On serait tenté de le penser, si l'on ne craignait de blesser les susceptibilités de six ou sept cents individus qui travaillent journellement à notre bonheur.

A propos de gens qui possèdent le don de la parole improvisée, nous devons citer M. Adolfo Galléano, jeune Italien qui a donné dans la salle de l'institut polytechnique une séance d'improvisation (*di poesia estemporanea*). Au nombre des tours de force intellectuels de cet habile improvisateur, nous citerons celui-ci : d'après sa demande de deux vers de poëtes classiques italiens, nous lui avons donné : *Canto l'armi pietose, etc.*, du Tasse. Un autre auditeur lui ayant donné le vers du Dante : *Lasciate ogni speranza, etc.*, il s'informa quel était le sujet qu'on voulait qu'il traitât. On lui lança le nom de Venise, qui le fit bondir d'enthousiasme, car il est Vénitien. Après s'être recueilli quelques secondes, il exprima en fort bons vers italiens et en s'appuyant sur le Tasse et le Dante, cette pensée, que nous réduisons ici à sa plus simple expression : *Je chante cette armée sainte* qui a défendu glorieusement le sol de la patrie; elle a succombé! et maintenant elle est esclave du vainqueur, Venise est captive! Enfants du sol italique, *laissez l'espérance à la porte, vous qui entrez dans cet enfer!*

Mlle Juliette G. Dillon, l'excellente organiste de Meaux, dont la *Gazette musicale* a modifié dernièrement le nom d'une façon assez heureuse et de manière à le faire croire d'origine irlandaise, Mlle G. Dillon, habile improvisatrice aussi, a écrit et publié une improvisation pour le piano intitulée : FRANCE, *marche militaire*, que tous et toutes les pianistes animés d'un peu de patriotisme et de goûts ou de sentiments guerriers se plairont à exécuter, car cela est héroïque et martial. Cela d'ailleurs est mélodique et bien écrit. On peut signaler comme faisant contraste à cette musique de guerre, *Si je pouvais dormir!* romance pur sang, exprimant les regrets et la mélancolie comme au temps de ce bon Romagnesi. C'est un chant parti du cœur qui doit rappeler à d'autres cœurs mille souvenirs d'amour; il est dû à la plume élégante de Mme Marguerite de l'Evêché, ainsi qu'une autre romance dramatique par sa mélodie et son accompagnement, intitulée : *le Pêcheur*. Jamais l'oiseau des naufrages, se balançant sur les flots agités, n'a poussé de cris plus effrayants que ceux exprimés par ce chant sinistre et plaintif tout à la fois.

H. B.

UNE ESPÉRANCE PERDUE.

Chronique d'Enghien.

Tous les rendez-vous ne se donnent pas au bois de Boulogne ou à Vincennes.

Tous les duels, dont le récit funeste attriste si souvent les colonnes de nos journaux, n'ont pas pour abri ces paisibles ombrages, que la nature destinait à quelque chose de mieux.

Déplorable conséquence de nos passions et de nos querelles! Paris n'a pas une barrière par où ne soient sortis deux combattants décidés à se donner la mort, de même qu'il ne compte presque pas de rue dont le pavé n'ait été rougi par l'émeute et la guerre!

Enghien aussi, cet élégant et riant village, si l'on peut l'appeler un village, fameux par ses bains et par son bal, fameux par son lac si calme et si pur, dans lequel se mirent tant de gracieux chalets, Enghien a vu ces jours derniers une de ces rencontres terribles, auxquelles la fureur préside et qu'on chercherait vainement à prévenir par les lois.

Le combat avait pour terrain le lac même; les deux adversaires étaient deux de ces beaux et majestueux oiseaux, à l'éclatant plumage, souverains de ces eaux limpides, dont ils font la parure et l'honneur.

Qui ne connaît les cygnes du lac d'Enghien? Qui ne s'est pris à envier la félicité dont ils jouissent comme par privilége, dans leur vaste et tranquille domaine? Qui ne s'est plu à voir les tendres soins prodigués par eux à leur jeune famille? Qui ne les a contemplés avec joie, lorsqu'ils suivent en groupe le sillage d'une barque, sollicitant avec ardeur, attendant avec confiance le morceau de pain qu'on ne refuse jamais à leur fière et instante requête?

Et pourtant il faut le dire, les cygnes du lac d'Enghien ont des ennemis. Les pêcheurs fanatiques, dont le lac est abondamment pourvu, craignent leur concurrence, et les écartent à grands coups d'aviron des bords qu'ils se réservent pour leur pêche obstinée, parfois stérile, parfois aussi miraculeuse.

Mais les cygnes ont l'expérience du danger, et s'en préservent sans peine, en se cantonnant dans des parages que les pêcheurs leur abandonnent, parce que l'eau y est moins profonde et le poisson plus rare.

Pourquoi donc se créer d'autres chagrins, d'autres persécutions, d'autres périls? C'est que, si les cygnes ont le col plus long que les hommes, ils n'ont pas la tête plus raisonnable, et ce qui le prouve, c'est qu'ils se battent avec autant d'acharnement.

Il en est un surtout, le tyran du lac, plus grand, plus vigoureux, plus hardi que ses compagnons, nous n'oserions dire ses frères. Celui-là commande aux autres du droit du plus fort. Il a l'air de leur signifier ses volontés absolues, et de leur lancer de son bec despotique la célèbre maxime : *Le lac, c'est moi!*

Nul autre cygne ne songerait à l'attaquer, mais il attaque sans cesse, ou du moins il menace. Beaucoup lui cèdent et se dérobent prudemment à ses coups. Cependant, quelque cygne que l'on soit, on ne saurait céder toujours : à la fin on se révolte, on s'exalte et l'on accepte le combat.

C'est ce combat, combat à outrance, dont le lac a été le théâtre, il y a peu de temps. L'affaire commença par des provocations inouïes. L'agresseur tournait autour de son rival, toutes plumes dehors, s'enflant, battant des ailes, les yeux flamboyants, le bec ouvert. L'autre attendait la première botte et se disposait à la rendre. Bientôt les bottes se succèdent, se pressent : les plumes volent dans les airs, le sang coule dans les flots; oui, le sang, beaucoup de sang dont la

pourpre se détache en longues traînées rouges sur le blanc uniforme des combattants.

Mais ce n'était rien pour l'agresseur que de blesser son adversaire, il voulait le noyer et employait toutes ses forces à l'enfoncer sous l'eau, parce qu'une fois submergé, le cygne ne peut plus revenir à la surface. La lutte prenait l'aspect le plus féroce et le plus affreux. Les témoins n'y manquaient pas : tous les cygnes du lac étaient venus aux cris des combattants : ils faisaient cercle autour d'eux, mais à distance. Dans le nombre se distinguait un cygne sauvage, plus petit de taille et au bec noir, qui souvent avait éprouvé la colère du farouche assaillant. Son émotion était extrême : il s'agitait, gémissait, mais sans avoir le courage d'intervenir. Les autres témoignaient à peu près les mêmes sympathies et les même terreurs. Hélas ! hélas ! le moment approchait où toute intervention allait devenir inutile ! Encore un effort, et le pauvre cygne, blessé, harassé, disparaissait sous la vague !

Dès le commencement du combat les riverains du lac étaient accourus : plusieurs étaient restés sur le bord spectateurs impassibles, d'autres s'étaient approchés dans des barques pour mieux juger les coups, et, comme il n'arrive que trop fréquemment lorsque ce sont des hommes qui se déchirent, la curiosité l'avait emporté dans leurs cœurs sur la pitié. Nul ne voulait se mêler de l'affaire : tous attendaient le prétendu jugement de Dieu.

Il allait donc périr sans rémission, ce brave et malheureux athlète, qui n'avait d'autre tort que d'être le plus faible, et de ne s'être pas soumis à l'oppression !

Rassurez-vous, âmes sensibles et douces ! voici venir le gardien du lac, sur sa coquille de noix, qu'il manœuvre avec la dextérité du sauvage, à l'aide d'une seule rame, terminée par deux palettes, qu'il plonge alternativement à droite et à gauche. Il arrive, ou plutôt il fond comme l'éclair, et rien qu'à sa vue, rien qu'au bruit de son frêle esquif, le vainqueur lâche sa proie à demi morte et se hâte de fuir, comme s'il était vaincu. Les autres cygnes se dispersent ; le pauvre blessé respire et va panser ses plaies. Honneur au courage malheureux !

— *The devil take him !* dit en cet instant avec le pur accent insulaire une voix d'homme qui partait de la barque la plus voisine de l'endroit du duel, et de cette barque il eût suffi d'allonger le bras pour séparer les duellistes. Nous comprîmes facilement que l'auteur de l'exclamation n'était pas bien aise qu'on eût arrêté le combat.

Pourquoi cela ?

C'est une affaire de goût. Perrin Dandin avait bien celui de voir donner la question : il disait que cela faisait toujours passer une heure ou deux. Peut-être cet homme, cet Anglais avait-il aussi du temps à perdre et ne savait-il à quoi l'employer ? Le gardien du lac avait coupé court à ses distractions et mérité par conséquent l'apostrophe sacramentelle : « *Que le diable l'emporte !* »

Eh bien ! non, ce n'était pas un tel motif qui avait soulevé le dépit britannique ; et en effet, il y aurait de quoi s'étonner qu'un individu quelconque aux mœurs barbares, au cœur endurci, à la fibre altérée de carnage, fût venu planter sa tente dans le pays le plus civilisé, le plus humain, où l'on respire, avec l'air, les sentiments les plus honorables, sur les bords d'un lac dont les eaux inspirent la loyauté, la fidélité aux serments, et portent singulièrement au mariage !

Notre Anglais était mû par une idée d'art et d'artiste. Nous ne tardâmes pas à l'apprendre en allant aux informations. Il est musicien, grand musicien même, et dans ses voyages il a recueilli des documents infiniment remarquables sur les divers chants des oiseaux. Il en a noté beaucoup lui-même, et il se flatte de réussir, par ce moyen, à retrouver la musique primitive.

— Croyez-vous donc, répondit-il à la personne qui lui demandait la cause de son emportement contre le gardien, croyez-vous que je sois ici comme vous autres, pour pêcher de petits poissons, et pour amuser moi, comme l'empereur Schahabaham, autour de son local ? Votre lac est vraiment trop bête : toutes les actrices, danseuses et chanteuses, qui habitent autour, se marient. Il n'en reste qu'une, qui bientôt peut-être ne chantera plus, non plus ! Voilà dix ans que je guette le chant du cygne à l'instant de sa mort ! J'étais sur le point de l'entendre hier soir, et votre gardien est cause que je ne l'entendrai peut-être jamais ! *The devil take him !*

Notre Anglais pouvait avoir tort, mais vous voyez qu'il avait ses raisons.

L'ART DE LA PRONONCIATION APPLIQUÉE AU CHANT.

Par P. Dorval.

Adolphe Nourrit, qui chantait si bien et ne prononçait pas mal, comme chacun sait, disait que la *prononciation est l'étrier du chanteur*. Duprez, qui vint après, et qui le surpassa encore dans l'art de donner à chaque syllabe du récitatif ou du chant, non-seulement la valeur qui lui appartient, mais la puissance de charme, de séduction, d'entraînement dont elle est susceptible ; Duprez, qui comprit si bien l'alliance de la parole et de la musique, qui les fortifia l'une par l'autre, et qui, sans jamais cesser de chanter, prononça certaines phrases comme l'eussent pu faire Talma et Mlle Mars, confirma le mot d'Adolphe Nourrit par son exemple.

M. P. Dorval a donc grandement raison de penser qu'il importe avant tout que le chanteur prononce ; il veut que son éducation commence par l'initiation au mécanisme raisonné de la parole, et il en déduit ainsi le motif : « La vocalise apprend à ouvrir la bouche ; les » premiers essais de la prononciation chantée la referment. Si les » prescriptions d'une bonne articulation sont d'écarter les mâchoires » et de découvrir les dents autant que possible ; si la voix par ce fait » se prépare une émission conforme aux vœux de l'art, pourquoi s'ex- » poser à perdre du temps à réparer des dommages faciles à éviter ? » L'articulation frayerait le chemin à la vocalise, et loin de venir un » jour lui porter préjudice, serait toujours prête à fournir aux pro- » grès de l'élève un puissant auxiliaire. »

Cela posé, M. P. Dorval passe à l'application de sa méthode, que nous trouvons parfaitement simple et efficace. Nous ne l'exposerons pas ici, parce que nous ne voulons pas avoir l'air de recommencer la scène du maître de philosophie dans le *Bourgeois gentilhomme*. Molière a été bien inspiré de l'écrire et de préparer un éclat de rire éternel, en décrivant la manière de prononcer la voyelle O et la voyelle U. Ce qu'il y a de plus comique, c'est que ce soit un maître de philosophie qui s'amuse à enseigner ces choses. M. P. Dorval ne se pare pas de ce titre imposant. Il a d'abord été chanteur : maintenant il est professeur. Il n'enseigne que ce qu'il a pratiqué lui-même et ce que l'expérience lui a appris. Il est donc tout à fait dans son droit et ne peut faire rire personne, lorsqu'il rappelle à ses élèves que la langue, le palais, les lèvres et les dents sont les organes de l'articulation, que leur rapprochement la prépare, que leur séparation la réalise ; bref que l'articulation, circonscrite dans le cadre des dix-neuf consonnes, ne présente que deux faits distincts, la préparation et l'explosion. Tant de gens, avant et depuis M. Jourdain, ont fait de la prose sans le savoir, qu'il pourra s'en trouver encore qui se récrient en voyant que toutes les fois qu'ils parlent, ils sont condamnés à faire explosion. Il y en a qui en font si peu !

En lisant le traité de M. P. Dorval, nous ne pouvions nous défendre de l'idée que personne n'était plus capable de le mettre en action que lui-même, et nous le souhaitions pour maître, pour initiateur à quiconque se destine à l'art du chant. Cependant le traité sans le maître peut aussi rendre de bons offices : il est écrit avec une telle clarté que tout le monde doit le comprendre à première vue. Ce ne sera donc pas sa faute si l'école d'Adolphe Nourrit et de Duprez ne se continue

pas en France, et si les chanteurs de nos concerts s'abandonnent parfois à la fantaisie malheureuse de monter à cheval, nous voulons dire de chanter, sans étrier.

P. S.

La visite que MM. Scribe et Halévy ont faite à Saint-Léonard est ainsi racontée dans une correspondance de l'*Indépendance belge* :

« Les journaux vous ont dit les magnificences de la réception que l'Angleterre a faite à MM. Scribe et Halévy; mais aux yeux des deux membres de l'Institut, toutes ces grandeurs de l'hospitalité ont été égalées par la cordialité de l'hospitalité française qui les attendait à Saint-Léonard. Roi, princes et princesses, toute cette belle et noble famille a été pour eux d'une bonté qui se sent, mais qu'on ne définit pas. Cette bonté se peint merveilleusement dans les deux petits faits que voici : le premier concerne M. Halévy, pour qui le roi a été d'autant meilleur qu'il le connaissait moins que M. Scribe, ce talent si complétement apprécié aux Tuileries, que dans les derniers mois de la monarchie on l'avait décoré de la croix de commandeur de la Légion-d'Honneur.

» C'était après-dîner. La conversation roulait sur la musique. Le roi, dont la vaste mémoire étonne tous ceux qui l'approchent, citait des airs anglais dont il admirait la mélodie originale. Un de ces airs ayant paru frapper M. Halévy, le roi, qui en avait fredonné les premières mesures, le chanta tout entier; puis comme M. Halévy en louait beaucoup la couleur du rhythme, le roi offrit de le lui dicter. M. Halévy accepta et prit la plume. Mais le roi se ravisant, proposa de l'écrire lui-même, alléguant que sa mémoire le servirait mieux pour écrire que pour dicter. Quand il eut fini, il remit à M. Halévy l'air copié de ce caractère un peu tremblé, mais large et puissant qui distingue l'écriture du roi. M. Halévy reçut le papier avec reconnaissance, mais, enhardi par la bienveillance royale, il dit : « Le roi est si bon qu'il encourage mon audace, et si j'osais? — Osez, reprit vivement le roi, que désirez-vous? — Ce morceau de musique est bien précieux, mais suivi d'un L et d'un P il deviendrait sans prix. — Ah! je comprends, fit le roi, vous me rappelez qu'un autographe sans signature n'est pas un autographe. Donnez, donnez, je vais compléter cela. » Il reprit le papier, le signa, le data, en disant : — « Il ne faut oublier ni la date ni le lieu; cela prouvera à nos enfants que Louis-Philippe, alors qu'il n'était plus roi, avait encore des amis. »

» Voici le second fait. Le matin de ce jour, MM. Scribe et Halévy avaient rendu visite à Mme la duchesse d'Orléans. Ils l'avaient trouvée assistant à une leçon d'histoire donnée au comte de Paris. La duchesse appela le jeune prince et lui dit : « Mon fils, voici deux Français, deux illustres Français qui viennent vous voir. Celui-ci est M. Scribe, le premier de nos auteurs dramatiques, un des esprits les plus féconds, les plus ingénieux, les plus délicats de ce temps; celui-là est M. Halévy, un grand musicien. » Le jeune prince écouta sa mère avec attention, puis s'approchant des deux visiteurs, il tendit gracieusement la main à chacun d'eux. « Pas ainsi, dit la duchesse; embrasse ces messieurs, mon fils, et quoi qu'il arrive, souviens-toi toujours que tu les as embrassés ici, dans l'exil. »

Le *Courrier des Etats-Unis* publie le fragment suivant d'une lettre écrite par Henri Herz, qui parcourt en ce moment les régions du nouvel Eldorado. Le célèbre pianiste y donne de curieux détails, que nous croyons de nature à intéresser nos lecteurs.

» En arrivant à San-Francisco, écrit-il, j'y trouvai tant d'amis américains, français, anglais et allemands, que je fus de suite parfaitement *at home*. Seulement la plupart de ces amis étaient entièrement métamorphosés. Ceux que j'avais l'habitude de voir passer leur vie à New-York dans les délices d'un fashionable *farniente*, vendent aujourd'hui des habits, des souliers, de la quincaillerie et d'autres articles du même genre. D'autres, que j'avais laissés *essayant* de se produire comme avocats ou comme chanteurs de salon, sont devenus *encanteurs* et s'acquittent fort bien de leurs nouvelles fonctions; ils gagnent en général beaucoup d'argent.

» J'ai vu de jeunes lions parisiens vendre le produit de leur chasse à des prix exorbitants, bien que le gibier soit fort abondant; j'ai vu des peintres consacrant leur pinceau à confectionner des enseignes et se faisant payer *une once* (80 fr.) *par lettre;* j'ai vu de parfaits *gentlemen* s'offrir à transporter mes pianos, et recevoir de moi, en différentes sommes, jusqu'à 300 dollars pour ce service. J'ai vu enfin tant de choses extraordinaires, que je n'ose vous les communiquer, de crainte d'être accusé d'exagération; mais tout est consigné dans mon journal, et vous y trouverez des détails qui, je crois, vous intéresseront.

» Pour le moment, je vous dirai que je n'ai qu'à me féliciter d'avoir fait ce voyage; j'ai visité le pays le plus curieux du monde; j'y ai trouvé des amis qui ont été parfaits pour moi; j'y ai donné douze concerts dont le succès a dépassé de beaucoup toutes mes espérances. De plus, j'ai été à même d'apprécier l'incroyable activité et l'esprit d'entreprise des Américains; aucune autre nation au monde ne serait parvenue à faire de la Californie ce qu'elle est devenue entre leurs mains en moins de quinze mois.

» Ce qui m'a beaucoup étonné, c'est de trouver un public aussi connaisseur, aussi enthousiaste de musique; j'aurais pu me croire à New-York ou à la Nouvelle-Orléans. Voici une petite aventure qui m'est arrivée et qui est assez caractéristique à ce sujet.

» La veille même de mon départ, on m'avait demandé d'aller donner un concert dans la petite ville de Benicia. Tout avait été préparé pour le mieux, et en arrivant je trouvai la salle (c'était l'église de l'endroit) remplie d'une foule compacte; il ne manquait qu'une seule chose, assez essentielle cependant, un piano. Je demandai s'il ne s'en trouvait pas dans la ville, ce qui aurait bien pu arriver sans miracle. « Il y en a un, répondit-on; mais nous n'avons pu avoir personne pour le transporter. » L'auditoire cependant commençait à s'impatienter; je monte sur l'estrade et j'explique le contre-temps inattendu qui m'arrive. « N'est-ce que cela! s'écrie-t-on; allons chercher nous-mêmes le piano! » Et, en effet, l'instrument arrivait quelques instants après, apporté par les dilettenti eux-mêmes. »

Nous trouvons consigné dans le *Californien*, journal français de San-Francisco, un autre incident dont M. Henri Herz ne parle pas et qui ne manque pas de piquant, bien qu'il eût pu tourner au tragique :

« Du jour au lendemain, dit le *Californien*, la ville change comme un décor de théâtre : c'est une fantasmagorie continuelle, et telle personne confinée au logis pendant quelques jours, peut se figurer en sortant que sa maison a changé de place. Après tout, il n'y aurait à cela rien d'étonnant, car d'après les tremblements de terre dont nous jouissons, il est permis de s'attendre à se réveiller un matin au milieu de la rade. M. Herz, le célèbre artiste que vous savez, a failli devenir victime d'un de ces tressaillements terrestres, la première nuit de son arrivée. Réveillé en sursaut par les craquements et l'ébranlement de la maison qu'il habite, M. Herz sauta par la fenêtre et fut contraint de se morfondre, dans un appareil fort simple, jusqu'à l'arrivée du jour, qui se fit attendre trois heures. La maison, lézardée, crevée, fendue comme une grenade trop mûre, ne se soutient aujourd'hui qu'à l'aide de solides appuis.

» Somme toute, cela n'a dû servir qu'à relever les succès obtenus par l'artiste, et qui ont été aussi flatteurs que productifs. »

La lettre d'où nous avons extrait la plupart des détails qui précèdent est datée du 9 mai, à bord du steamer *Panama*. M. Henri Herz se rendait à Mazatlan, pour reprendre le cours de ses concerts à travers le Mexique et pousser ensuite jusqu'à l'Amérique du Sud; il paraît décidé à faire le tour du monde.

NOUVELLES.

⁂ La clôture de l'Opéra est motivée par la nécessité de travaux importants qui intéressent la sûreté du théâtre et des artistes. Un escalier de sauvetage pour le cas d'incendie, et aussi pour la facilité du service quotidien, sera établi derrière la scène. Diverses parties de la salle seront remaniées. Les secondes loges de côté se transformeront en stalles. Pendant ce temps, les répétitions poursuivront leur cours, et plusieurs ouvrages seront prêts pour la réouverture. Le paiement régulier des traitements d'artistes est obligatoire jusqu'au chiffre de 6,000 fr. Il n'en reste pas moins des conséquences regrettables pour quelques artistes, dont les appointements dépassent ce chiffre, sans s'élever à ce taux formidable qui, malgré le talent et les succès, est toujours une charge pour les directions. C'est une perte aussi pour le public que la clôture du premier théâtre de Paris; mais, quoique ce fait se renouvelle depuis quatre ans pour des causes diverses, il n'en faut pas conclure qu'il soit consacré à tout jamais. Un vote de l'Assemblée législative serait indispensable, et notre avis est qu'il y aurait à réfléchir avant de le solliciter.

⁂ Depuis le 16 avril 1849 jusqu'au 26 juin 1850, l'Opéra a donné soixante-treize représentations du *Prophète*, de Meyerbeer. Les recettes se sont élevées à 586,617 fr. 42 c.

⁂ L'Université d'Iéna vient de conférer à Meyerbeer le diplôme d'hon-

nenr (*Ehrendiplom*) de docteur en musique. L'illustre auteur de *Robert-le-Diable* et du *Prophète* est le premier compositeur qui ait été l'objet d'une pareille distinction.

*** En outre des représentations fixées par son engagement, Mlle Darcier a reparu dans le *Val d'Andorre*. L'affluence était considérable : l'actrice et l'ouvrage ont obtenu un égal succès.

*** Le 18 juillet à 2 heures, une solennité religieuse aura lieu dans l'église de Saint-Roch, en faveur de la caisse de secours des inventeurs et artistes industriels. Elle sera suivie d'un salut solennel pendant lequel on entendra des chants du XIIIe siècle, tirés des manuscrits de cette époque, traduits et harmonisés par M. Félix Clément, et exécutés sous sa direction par les cinquante artistes qui les ont interprétés dans la Sainte-Chapelle aux deux solennités de novembre 1849, lors de l'institution de la magistrature et de la distribution des récompenses aux exposants de l'industrie. — M. Félix Clément a introduit dans son répertoire un nouveau chant également tiré d'un manuscrit du XIIIe siècle et qui n'a pas été entendu dans les fêtes précédentes. M. Roger chantera les solos. Au but généreux de soulager d'aussi nobles infortunes que celles du génie et du travail, se joint l'intérêt historique et national qui s'attache à l'audition d'une musique composée en notre pays il y a six siècles, et empreinte au plus haut degré du sentiment religieux. — Le prix des chaises est de 1 fr.

*** A la suite d'un concert donné ces jours derniers à Nogent-sur-Seine, une souscription a été ouverte au profit de l'Association des artistes musiciens. Cet acte de bienfaisance, tout improvisé, a produit la somme de 105 francs, qui a été remise jeudi par M. Triébert au comité de l'Association. Dans la séance précédente, M. Devaux père, amateur, membre du comité nouvellement élu à la dernière assemblée générale, a fait don d'une somme de 60 fr., pour signaler sa bienvenue.

*** C'est le jeudi 11 juillet à 9 heures du soir, que 250 élèves de M Emile Chevé exécuteront, sous sa direction, à l'amphithéâtre de l'Ecole de médecine, la symphonie-chorale de *Ruth et Booz*, poëme d'Eugène Villemin, musique d'A. Elwart. S'adresser *franco* à M. Elwart, 26, rue Breda, pour obtenir des cartes d'entrée à ce concert *non rétribué*.

*** *Effet d'un chant national.* — L'affaire se passait au tribunal de police correctionnelle. Le témoin Nicolas s'exprime en ces termes :

—Pour lors j'avais la pipe à la bouche, et je me préparais à allumer mon tabac; car il est bon de vous dire que, mon repas du soir terminé, j'ai l'habitude de fumer une pipe. Pour lors, je m'avance vers la lampe du cabaret, et je fredonnais entre mes dents ce refrain que j'aime, parce qu'il fait bisquer Palmerton, Palmiton, Marmiton; comment qu'ils l'appellent? *Non, non, jamais en France, jamais l'Anglais ne régnera!*

Le prévenu, en grommelant : — Palmerston.

M. le président. — C'est bien, passez sur ces détails inutiles.

Le témoin. — Mais pas du tout, inutiles, car c'est précisément là toute l'affaire. Ce jeune homme se vexe de m'entendre chanter mon refrain : *Non, non, jamais en France, jamais l'Anglais ne régnera!* et je conçois, c'est un Anglais, ce jeune homme; et ces Anglais, c'est national comme le diable.

Le prévenu. — Moi! un Anglais! par exemple! Je suis né à Charenton-le-Pont, dans la banlieue de Paris.

Le témoin. — Mais son père est un Anglais, et le sang, ça ne se dément jamais. Pour lors il me défend de chanter mon refrain; il prétend que je le provoque; je jure que je ne pensais pour lors qu'à allumer ma pipe et à vexer Palmerton.

Le prévenu. — Palmerston!

Le plaignant. — Bien! Mais vous concevez, pour lors, je me mets à crier tant que je peux : *Non, non, jamais en France, jamais l'Anglais ne régnera!*

M. le président, au témoin. — C'est bon, vous n'avez pas besoin de le répéter si fort, votre refrain.

Le témoin. — C'est que, voyez-vous, c'est que je suis bien aise de lui faire voir, à cet Anglais, qu'on est susceptible d'être aussi national qu'un autre.

M. le président. — Enfin, il vous a frappé!

Le témoin. — Plus que frappé, Monsieur le président, c'est-à-dire qu'il s'est permis de casser ma pipe en mille miettes entre mes lèvres, qu'il m'a fendues d'un coup de poing comme un Anglais seul sait et peut en donner.

Le prévenu. — Ce n'était pas un coup de poing d'abord, mais rien qu'un simple revers.

M. le président — Et quand ce ne serait qu'un revers, comme vous le dites, de quel droit venez-vous frapper un homme paisible parce qu'il chante un refrain que la France adopte et avoue?

Le prévenu. — Je ne demande pas mieux, et je ne prétendais pas le moins du monde faire de la politique pour le quart d'heure; chacun est libre de son opinion après tout; mais il me provoquait, il m'assourdissait, il m'embêtait enfin de toujours me répéter aux oreilles : *Jamais l'Anglais ne régnera!* Eh! qu'est-ce que cela me fait à moi! Mais je voulais qu'il me fiche la paix avec son refrain; il ne l'a pas voulu, alors j'ai fait jouer le revers de la main.

M. l'avocat de la République, Avond, soutient la prévention et fait observer que le prévenu a déjà subi une condamnation pour avoir frappé son père. En conséquence, le tribunal le condamne à deux mois de prison.

En passant devant le condamné, le témoin fredonne encore : *Non, non, jamais en France, jamais l'Anglais ne régnera!*

Chronique étrangère.

*** *Londres*, 4 juillet. — Il y a huit jours, la reine s'est rendue au théâtre dirigé par M. Lumley, pour assister à une des représentations de la *Tempesta*. C'était le jour même où Sa Majesté avait été l'objet d'un attentat qui ne peut s'expliquer que par la folie. Un enthousiasme général a salué sa présence. Après le second acte, la toile s'est levée, et la troupe entière a entonné le *God save the queen*, aux acclamations de toute l'assemblée. L'ouvrage et les artistes n'ont pas produit moins d'effet qu'à l'ordinaire. — Le samedi suivant, Sa Majesté est venue à Covent-Garden, où l'on donnait les *Huguenots* Elle y a reçu le même accueil. Mario et Mme Castellan étaient en scène, et au signal de Costa, le chef d'orchestre, les principaux artistes chantèrent l'hymne national. Sa Majesté ne portait plus sur sa figure de traces de la violence de Robert Pate. Mardi dernier, elle devait assister à la représentation de *Robert-le-Diable*; mais la mort si déplorable du grand homme d'État que l'Angleterre regrette, l'en a empêchée, et elle s'est renfermée dans ses appartements, en témoignage du deuil le plus profond et le plus légitime.

*** *Berlin* — le 18 juin, a eu lieu la pose de la première pierre pour le monument national qui doit être érigé dans le parc de l'hôtel des Invalides, à la mémoire des soldats tués dans nos derniers troubles politiques. La veille, l'oratorio de Mendelssohn, *Élie*, avait été exécuté dans l'église de la garni on par l'Académie de chant et l'orchestre du théâtre royal. Le lendemain soir, il y eut à l'Opéra une grande solennité, qui commença par une marche de fête (*Festmarsch*) et la *Barussia*, de Spontini; puis on donna le deuxième acte du *Camp de Silésie*; Mme Kœster s'était chargée du rôle de Vielka. A l'occasion du rétablissement du roi de Prusse, la Réunion de chant Hennig a donné, dans l'église Sainte-Sophie, un concert spirituel, dans lequel furent exécutées des compositions de Schulz, Mendelssohn et Hennig. — La *Gazette musicale* de cette ville a ouvert une souscription en faveur de la veuve de Conradin Kreutzer, l'auteur de la *Nuit de Grenade*, mort récemment dans la plus profonde misère.

*** *Vienne.* — Merelli a soumis à l'administration le plan d'une organisation nouvelle de l'Opéra-Italien. D'après le projet de Merelli, la saison, qui jusqu'ici n'ouvrait qu'au 1er avril, commencerait le 1er mars, et durerait trois mois comme par le passé. Il y aurait 55 à 60 représentations pour l'Opéra, et 12 à 15 pour le ballet. Dans le cours de la saison on donnerait au moins huit opéras; sur ce chiffre, il devrait y avoir au moins deux ouvrages entièrement nouveaux à Vienne.

*** *Gratz.* — Mme Lagrange a donnée ici une série de représentations qui ont été fort suivies.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

BRANDUS ET Cie, ÉDITEURS, 87, RUE RICHELIEU.

DEUXIÈME ÉDITION
DE
L'ART DU CHANT
PAR
G. DUPREZ.

Grand format : 25 fr. net. Petit format : 15 fr. net.

DU MÊME AUTEUR :

Le club des demoiselles.. 1 fr. net. | La grand'mère..... 1 fr. net. | Jeanne la rieuse..... 1 fr. net.
Les filles du village..... 1 fr. net. | Le lutin des bois..... 1 fr. net. | La vie d'une fleur..... 1 fr. net.

PARIS, IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

17e Année. N° 28. 14 Juillet 1850.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres.	Cramer, Beale et Cie, 201 Regent street.
St-Pétersbourg.	Bellizard.
New-York.	Scharfenberg et Luis.
Madrid.	Union artistico-musical.
Rome.	Merle.
Amsterdam.	Bureau des Postes.
Berlin.	Id.
Leipzig.	Michelsen.
Lisbonne.	Sassetti.

Prix de l'Abonnement

Paris, un an	24 fr.
Départements et Belgique	30
Étranger	34

Annonces.

50 cent. la ligne	pour 1 fois.
30 cent.	pour 3 fois.
20 cent.	pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Seconde édition du *Prophète* (troisième et dernier article) par **H. Blanchard**. — La partition de la *Tempesta* (suite et fin), par **Oscar Comettant**. — Lettres sur l'état actuel de la musique en Italie (onzième lettre), par **Adrien de la Fage**. — Revue critique, mélodies et ballades de Léon Kreutzer, par **Maurice Bourges**. — Congrès scientifique de France. — Correspondance, Lille. — Nouvelles et annonces.

SECONDE ÉDITION DU PROPHÈTE. (*)

TROISIÈME ET DERNIER ARTICLE.

En reconnaissant avec les amateurs puristes du style vrai qu'il faut que les personnages, que toutes les parties d'une œuvre théâtrale, d'une tragédie lyrique surtout, soient de la même couleur; en reconnaissant que la cavatine (n° 1 *bis*, dans la nouvelle édition) chantée par Berthe est un peu dans le genre italien moderne ou plutôt de tous les temps, on ne regrette point cependant de voir ce morceau figurer dans la nouvelle partition du *Prophète*. D'abord il est brillant pour la voix et plaira sûrement aux auditeurs dans les concerts ou dans les salons; il exprime bien d'ailleurs la joie d'une jeune fille qui va revoir celui qu'elle aime : c'est l'éternel sentiment qui sera toujours de mode et qui fait dire à toutes les *prime donne*, au moment de retrouver leur amant : *Di piacer mi balza il cor*, etc. Les élancements du cœur de la jeune fille sont on ne peut mieux exprimés dès le début de cette cavatine un peu en caractère de *polacca*, mais qui, du moins, est modulée avec art en passant du ton de *si* bémol majeur, dans lequel elle est écrite, en *sol* bémol majeur, *ut* bémol majeur, et qui revient d'une façon aisée et naturelle dans la tonalité primitive; comme également l'auteur passe d'une manière pittoresque de cette tonalité en *sol* majeur sur ces mots : *Du moment que l'orpheline t'aperçut*, etc. Le compositeur qui aurait recherché le caractère des mélodies du XVIe siècle pour peindre l'enthousiasme amoureux, aurait sans doute couru le risque de ne pas satisfaire le public de notre temps, et n'aurait certainement pas plu à la cantatrice, tant il est vrai qu'au théâtre surtout :

Le vrai peut quelquefois n'être pas vaisemblable.

A la fin du troisième acte, lorsque Jean de Leyde dit aux anabaptistes : *Qui vous a sans mon ordre entraînés aux combats?* il y a une prière qu'on supprime au théâtre et qui cependant est d'un fort beau caractère. Le compositeur y rappelle le chant des anabaptistes du premier acte : *Ad nos ad salutarem undam*, qui, au lieu d'être en mesure à six-quatre, est ici à six-huit, en forme de ritournelle, et sert d'introduction à la prière; puis, sur un rhythme à trois temps bien accentué des basses qui procèdent par six croches, Jean fait entendre un chant soutenu sur ces paroles, qui semblent celles d'un vrai croyant :

Eternel, Dieu sauveur qui vois notre faiblesse,
Ne te détourne pas de nous!

(*) Voir les deux numéros précédents.

Chant large du prophète convaincu, prosternant son front dans la poussière avec ses guerriers fanatiques qui psalmodient sur la belle mélodie en *ut* mineur dite par leur chef, ces vieilles paroles d'humilité chrétienne : *miserere nobis!* Et, dans une explosion de ferveur, le prophète s'écrie :

Pitié, pitié, Seigneur!
Exauce ma prière,
Apaise ta colère,
Pardonne à ton peuple égaré!

Sur la fin du premier de ces vers, le compositeur, par un de ces moyens simples que révèle le génie de la vérité, passe mélodiquement par une quinte augmentée, et sans harmonie, du mode mineur au majeur, de la manière la plus dramatique. Les harpes éclatent là en arpéges somptueux sur les supplications de ce peuple humble et révolté qui invoque le Dieu des armées. Cela est beau, cela procède de cette inspiration grandiose qui a fait éclater si harmonieusement la vengeance et le massacre par des prêtres fanatiques dans le quatrième acte des *Huguenots*. Après cette prière en style sévère et pur, l'hymne d'enthousiasme et de triomphe que chacun sait, et qui termine si bien le troisième acte.

Au changement à vue du cinquième acte, on a rétabli dans la partition la bacchanale sur un chœur dansé, coupé, écourté par les exigences de la scène; et cependant, comme effet scénique, ce morceau est on ne peut mieux conçu. Le ton de *ré* mineur, le rhythme si bien accentué en mesure à deux-quatre rappelle l'orgie nocturne et chorégraphique des tombeaux de *Robert-le-Diable*. Mozart a peint aussi dans son *Don Juan* le tumulte d'une fête licencieuse, les accents de la joie et de l'ivresse sous lesquels on entend sourdre l'indignation et la vengeance masquées. Mais la muse qui a dicté cela était une muse du XVIIIe siècle, muse en robe pailletée, muse avec du rouge et des mouches, dansant le menuet, ce menuet devenu célèbre, au reste, par sa mélodie franche, élégante, aisée, noble, comme une marquise, une duchesse de ce temps-là; et cependant, comme rien d'ordinaire ne pouvait sortir de la plume de Mozart, ce tumulte de plaisirs auxquels vont succéder les menaces, ce tohu-bohu chorégraphique, écrit avec une complication de science remarquable, ce désordre apparent, comme a dit à peu près Despréaux, est un effet de l'art, car il y a au moins autant de mathématiques et de calcul que d'inspiration dans ce mélange de rhythmes et de mesures à trois temps, à deux-quatre, à trois-huit, c'est-à-dire contredanse sur menuet et valse sur contredanse. Il y a plus d'audace, d'entrain, de mouvement dramatique dans la bacchanale ajoutée à la partition des *Danaïdes* de Salieri, par Spontini, sur un presque sujet de fugue. Malheureusement, ce motif offre quelque analogie avec une de nos vieilles chansons populaires : *Tu*

n'avras pas, petit polisson, etc., que Schneitzoeffer paraphrasa en style fugué d'une manière très-spirituelle dans sa bacchanale des *Petites Danaïdes*, parodie de celle de Spontini. Quoi qu'il en soit, il y a de la verve et de l'éclat dans cette orgie musicale de l'auteur de la *Vestale*, et nous pensons qu'une bonne exécution de ce morceau dans un concert serait d'un bel et puissant effet.

Rhythmée comme le *pas des Africains* dans la *Sémiramis* de Catel, la bacchanale avec chœur dansé du *Prophète* présente au lecteur comme à l'auditeur les contrastes les plus dramatiques. C'est un bruit étrange d'accents triomphaux, tristes et joyeux tout à la fois. Des modulations enharmoniques, brusques et crues, y trahissent la fureur concentrée qui s'échappe en lueurs sombres de l'âme et du regard des féroces conjurés. Dans cette locomotion obstinée, régulière du mouvement, du rhythme qu'a choisi le compositeur, et à laquelle se mêlent les houras glorieux, les danses voluptueuses, les parfums dont on enivre le prophète, on sent le grand musicien aussi calculateur qu'inspiré. Ce finale est un tableau animé, vrai, terrible, de toutes les passions humaines aux prises sur le seuil du tombeau. C'est Sardanapale sur son vaste bûcher; c'est Balthasar tombant au milieu de tous ses courtisans et de toutes ses courtisanes; c'est Trimalcion riant avec les convives de son festin des vertus, des crimes et de la mort qui va les confondre tous dans le même oubli; c'est un de ces hommes du moyen-âge, héritier de ces hommes puissants de l'antiquité, galvanisés par la puissance de l'art, comme nous les a retracés le peintre Thomas Couture dans son beau tableau de l'*Orgie romaine*, et Meyerbeer par la science des sons dans le *Prophète*; un de ces possesseurs enfin du pouvoir légitime ou usurpé qui, du moins, tombaient mieux de ce pouvoir que ceux de nos jours.

Voilà ce que dit, ce que rappelle, la poésie historique que provoque dans la pensée ce beau finale mutilé de la dernière partition de Meyerbeer, : voilà ce qu'on y voit, ce qu'on y entend, quand on possède la somme d'intelligence nécessaire pour lire, écouter, sentir et comprendre l'art musical et dramatique porté à ce degré d'expression.

HENRI BLANCHARD.

LA PARTITION DE LA TEMPESTA (1).

(SUITE ET FIN.)

A M. le Directeur de la GAZETTE MUSICALE.

Monsieur,

Je vous ai dit qu'un des caractères saillants du style de M. Halévy était la mélancolie, — mélancolie essentiellement originale et poétique, dont le charme tout entier prend naissance dans les qualités individuelles de l'auteur. J'ajoute que M. Halévy est un des rares compositeurs qui observent scrupuleusement les règles de la prosodie, et dont la musique s'unit intimement avec la poésie, de manière à ne former, dans un parfait accord de pensées, qu'une seule et même inspiration.

Dans la musique de M. Halévy, le sens des paroles, le caractère du personnage, la situation scénique, sont choses si étroitement liées, qu'elles forment, non pas seulement un complément à l'expression, mais de véritables parties constituantes.

Une mélodie de cet auteur perdrait moins de son effet peut-être si on la privait du puissant concours de l'accompagnement que si on en retranchait les paroles.

Cette disposition du musicien à s'effacer en quelque sorte, pour s'unir au poëte, à faire des paroles chantées un des éléments nécessaires du chant, est l'une des principales qualités d'un compositeur dramatique.

(1) Voir le numéro du 30 juin dernier.

Un opéra est une œuvre multiple, mais homogène. La plus parfaite harmonie de sentiments doit exister entre l'acteur et les auteurs, de la pensée desquels il est l'expression animée. Comment existerait-elle si la musique et la poésie manquaient elles-mêmes de cette parfaite harmonie de sentiment?

Il n'en est pas de même de la musique vocale destinée à être entendue hors du théâtre, et qu'on désigne sous le nom de musique de chambre ou de concert.

La musique théâtrale et la musique de concert n'ont guère de semblable que les rapports de sons, de rhythme et de logique auxquels cet art est invariablement soumis, et dont les règles sont basées sur les sensations de l'homme et sur sa raison.

La musique de concert, dégagée de toute action dramatique et scénique, n'emprunte ses effets à aucun élément étranger; elle vit de sa vie propre, et son but unique est de charmer par une forme naturelle et symétrique, par de gracieuses mélodies, par d'ingénieux détails dans l'accompagnement, par une harmonie distinguée, pittoresque, mais calme et contenue.

La musique théâtrale au contraire, presque entièrement soumise à l'action du drame, emprunte une partie de ses effets à des éléments qui lui sont étrangers, particulièrement à la mise en scène et au jeu des acteurs; par conséquent elle ne vit pas de sa propre vie, et son but, dans bien des cas, est moins de plaire par son essence même que d'émouvoir en secondant l'acteur de sa puissance sympathique. De là il résulte quelquefois que la syntaxe musicale est violée, et que, dans cette lutte des passions entre elles, la forme symétrique et naturelle des morceaux n'est pas toujours rigoureusement observée; mais qu'importe? Le spectateur ému, attentif à tout ce qu'il voit, plus encore qu'à ce qu'il attend, dominé par l'action, n'écoute plus si la mélodie est élégante et originale, si l'harmonie est ingénieuse et riche, si les accompagnements sont variés et bien faits, si l'instrumentation est brillante et ménagée avec art; tout entier aux péripéties émouvantes de la tragédie, il n'exige plus du musicien que les seules qualités propres à fortifier le drame et à activer le dénouement.

La perfection cependant serait dans une musique qui, tout en se pliant à ces exigences, conserverait assez de qualités mélodiques et purement musicales, pour plaire en dehors de toute action dramatique.

Le deuxième acte de la *Tempesta* nous en offre quelques exemples.

Je citerai d'abord la ballade que chante Mlle Parodi.

Il est nécessaire de se rappeler la situation dans laquelle se produit cette ballade pour pouvoir l'apprécier d'une manière complète.

Caliban, entièrement dominé par sa passion pour Miranda, après avoir vainement essayé de la séduire, invoque le secours de son bouquet magique. Le souhait s'accomplit, et la jeune fille, fascinée à la vue de ces fleurs mystérieuses, se sent attirée par une force invincible jusque dans les bras de son séducteur. Caliban, ivre de joie, fuit en l'emportant.

Un changement de décoration représente une partie de l'île où sont rassemblés les marins du navire naufragé. Les marins sont naturellement insouciants; ceux-ci se livrent au plaisir de la danse en s'accompagnant de la voix. Un jeune matelot se détache du groupe et chante une ballade. Ce chant était indispensable à l'effet musical, et pourtant il n'était pas sans danger dans la situation.

Miranda par sa jeunesse, par sa simplicité, par son amour si chaste et si naïf pour le prince Fernand, a déjà conquis toutes les sympathies du public qui s'intéresse à son bonheur. En la voyant ainsi si pure, si innocente, tomber fatalement comme une douce brebis au pouvoir d'un féroce vautour qui la tient étroitement pressée dans ses serres, l'imagination s'alarme, s'inquiète. On veut connaître le sort de la victime, et chaque instant de retard est pour le spectateur une anxiété nouvelle. Il lui tarde de revoir Miranda à l'abri des brutalités de Caliban.

Le compositeur, avec cette parfaite intelligence théâtrale, a compris la difficulté de la situation. Pour abréger cette scène incidentelle des marins il donne instinctivement au chant de la ballade la forme originale et rapide des mélodies à une seule partie. Grâce à cet excellent moyen, le chœur pourra reprendre le motif et contribuer ainsi à l'effet musical dans le même laps de temps que la cantatrice mettrait seule à le chanter, si la mélodie, suivant la forme ordinaire, se composait de deux parties.

Malheureusement, le compositeur n'a pas prévu qu'en faisant un chant aussi bien rhythmé, d'une allure aussi franche, d'un effet aussi agréable, auquel le chœur donne encore un nouvel attrait par la piquante modulation de l'accord de dominante de *sol* majeur à l'accord parfait de *fa* majeur, il s'exposait inévitablement à ce que le public, le fit bisser, et, par suite, à manquer son but.... On ne peut pas tout prévoir.

Mais cette ballade ne doit pas seulement ses effets à sa juste appropriation scénique et à son charme naturel; elle les emprunte aussi, par contraste, aux scènes dramatiques qui la précèdent.

Rien de plus grand, de plus terrible, de plus sauvage que le récit de Caliban. Ce récit, qui parcourt une échelle ascendante en forme de marche harmonique, est couronné à chaque fin de phrase par un accord de septième diminuée, joué par les trombones. Cet accord, que le compositeur a soin de varier par des renversements successifs, semble trahir par ses dissonnantes vibrations, les secrets mouvements de l'âme du terrible Caliban.

C'est de l'harmonie inspirée qui rappelle la muse hardie de Weber.

A ce récit succède un air d'un beau caractère, que Lablache dit comme il dit toute chose, avec ce talent magistral d'un artiste sûr de lui.

Vient ensuite un délicieux *cantabile* chanté en perfection par Mme Sontag.

Jamais le compositeur n'a été plus poétiquement inspiré que dans ce morceau d'une fraîcheur et d'une grâce ineffables.

Puisque je suis assez heureux pour m'en souvenir entièrement, je voudrais vous faire partager généreusement mon plaisir en le transcrivant ici. Mais non, toute réflexion faite, je le garde pour moi. Peut-être M. Halévy serait-il en droit de m'accuser d'indiscrétion : j'aime encore mieux m'exposer au reproche d'égoïsme.

Après un duo entre Caliban et Miranda, on arrive à la bacchanale qui termine ce deuxième acte.

Il est indispensable, pour bien apprécier le mérite musical de cette scène importante, de se remettre en mémoire la situation des personnages.

Caliban en fuyant avec Miranda est guidé par sa mauvaise étoile vers l'endroit où se trouvent réunis les marins, qui se livrent, comme vous le savez, aux plaisirs de la danse.

En les apercevant il devient furieux, et son premier mouvement est de les foudroyer tous au moyen du troisième souhait qui lui reste à accomplir. Mais il hésite, il contraint sa passion et dissimule sa colère en feignant de fraterniser avec eux. L'aspect d'un homme aussi grotesquement laid que Caliban réjouit la bande de mariniers, qui pour s'en amuser lui offrent à boire. Caliban accepte, et la liqueur généreuse ne tarde pas à produire son effet. Miranda est bien vite oubliée *à l'eau du fleuve où l'on perd la mémoire* : Bacchus est vainqueur de l'Amour.

Tout d'un coup Caliban se lève, et, dans un accès de délire aviné, entonne d'une voix fortement scandée une chanson à boire. Cette chanson, par son rhythme si bien accentué, par son allure si franche et si décidée, donnerait du mouvement à un mort, de la gaîté à un diplomate.

Le général en chef commandant toutes les forces polkantes et sautantes du département de la Seine, Musard, en aurait pirouetté d'enthousiasme s'il l'avait entendue, car elle lui promet pour l'hiver prochain, avec une brillante victoire de plus à l'Opéra, la constante et si flatteuse admiration des débardeurs et des pierrots.

Cette chanson est de ces mélodies qu'on retient à une première audition, et pourtant elle n'a rien de vulgaire, ni de commun. Ah! si je ne craignais de passer pour indiscret..... il me serait si facile..... Mais que dirait M. Halévy? lui qui a promis la primeur de son œuvre en France aux *dilettanti* de l'un de nos grands théâtres? Décidément, Monsieur, tout ce que je puis faire c'est de.... vous la fredonner tout bas à l'oreille et à la condition expresse que vous ne la répéterez pas.

Le troisième acte, moins émouvant que le deuxième, renferme néanmoins de belles parties musicales. Les morceaux qui nous ont paru mériter le plus d'applaudissements sont : un air de Prospero, chanté avec beaucoup de goût, quoique d'une manière un peu froide, par Coletti; un duo d'un beau caractère, parfaitement nuancé et très-bien conduit, entre Miranda et Prospero; enfin, un rondeau, véritable bouquet d'artifice vocal dans lequel les gammes diatoniques et chromatiques, les traits de toutes sortes, les notes piquées, les arpèges parsemés des intervalles les plus scabreux, des trilles les plus téméraires se succèdent avec une rapidité qui tient du merveilleux. — C'est un miracle de vocalisation. Le public étonné écoute dans une silencieuse admiration ces fusées, ces gerbes multicolores qui s'échappent invisibles, mais brillantes et sonores du gosier magique de l'artiste. Il veut les entendre de nouveau, et ne manque jamais de prononcer l'impitoyable *bis*, sans réfléchir au danger qu'il y a pour la cantatrice à renouveler cette périlleuse épreuve, ou plutôt malgré cette réflexion, car il sait que pour Mme Sontag les périls du chant n'existent pas. Ajoutons qu'à travers tout ce luxe inépuisable de vocalisation, Mme Sontag sait ménager le fond de la mélodie, qu'on distingue gracieuse et pure au milieu des fioritures, ses étincelantes satellites. Après ce rondeau, une magnifique décoration montre aux regards enchantés le superbe navire brillamment pavoisé et qu'on a vu au prologue englouti par la tempête. Rien ne manque à son gréement; sa voilure dorée et arrondie par la brise se dessine à l'horizon comme un soleil levant; il s'approche mollement bercé par les vagues.

A la vue si inattendue de leur navire, les marins poussent un cri de joie et chantent en chœur l'air anglais du docteur Arne : *Where the bee*, etc. Cet air anglais dans la bouche de marins napolitains heureux de revoir leur patrie, peut paraître tout d'abord un peu étrange; mais il ne faut pas oublier que le roi de Naples est ici M. Lumley, l'heureux et très-absolu directeur de *Her Majesty's theatre*.

Largement traité en forme de choral, cet air ne pouvait manquer, par un double motif, de produire beaucoup d'effet à Londres. A Paris, nous n'aurons pas, pour l'applaudir, la même raison de nationalité; il nous suffira de l'apprécier au point de vue de l'art, pour qu'il obtienne la même faveur.

La danse et la pantomime jouent un rôle des plus intéressants dans cet opéra. Le génie Ariel, sous les traits de Carlotta Grisi, est un des personnages importants dans le libretto et même dans la partition. Si l'on admire la grâce, la finesse et le talent incomparable de la danseuse, on apprécie aussi les mélodies fraîches et élégantes qui suppléent à l'éloquence muette de l'artiste et parent ses gestes de leur charme sonore.

Je ne vous dirai pas, Monsieur, avec quels témoignages de vive sympathie le public accueille l'œuvre de MM. Scribe et Halévy. C'est là une grande et belle victoire artistique emportée sur des amis et au profit de tous; au profit du théâtre de la Reine, d'abord, qui, malgré l'excellence de sa troupe, malgré le public d'élite qui le fréquente, ne s'était pas encore élevé au niveau des théâtres de l'Europe qui ont le privilége d'attirer les grands compositeurs et de donner l'impulsion à la musique dramatique; au profit de la musique française, ensuite, qui tend de jour en jour à s'universaliser malgré les préjugés qui pèsent encore sur elle, malgré surtout l'opinion de J.-J. Rousseau, qui la trouvait détestable et l'avait impitoyablement condamnée, dans le présent comme dans l'avenir, à l'exception toutefois du *Devin de village* qu'il trouvait charmant, et qu'il applaudissait de tout son

son cœur, quand, simple spectateur, il assistait à la représentation de cet opéra dont il oubliait qu'il était l'auteur, comme il le dit très-naïvement ou très-sournoisement lui-même dans un de ses écrits.

Mais revenons à la *Tempesta*.

Rien n'avait été négligé pour donner à cette inauguration toute la splendeur désirable. Aux talents réunis de Lablache (dont le rôle de Caliban est peut-être la plus belle création), de Coletti, du ténor Baucarde, de Mmes Sontag, Parodi, Julian Van Gelder, il faut ajouter Mlle Carlotta Grisi, pour la danse, avec son délicieux bataillon féminin, recruté en grande partie parmi les blondes et belles filles d'Albion, et qui forment ce qu'on appelle le corps du ballet. Ce bataillon-modèle, — je ne dis pas ce modèle des bataillons, — accomplissait ses gracieuses évolutions au milieu des prairies émaillées de fleurs, au pied des coteaux, dans des paysages enchantés et sur le bord de la mer, dont l'horizon lointain se perdait pour l'œil dans une ligne verdâtre diversement nuancée.

Tout cela, Monsieur, paysages, vaisseaux, mer, copie des rôles, répétition du chant et des danses; en un mot, tout ce qui constitue la mise en scène de l'opéra a été fait en moins de vingt jours. L'orchestre, sous la conduite de M. Balfe, n'a nullement souffert de cette précipitation et mérite des éloges.

Je finis, Monsieur, malgré tout le plaisir que j'éprouve à me rappeler mes impressions musicales de Londres. Ma lettre est longue, et je m'aperçois, trop tard peut-être pour l'agrément de vos lecteurs, que je parle depuis longtemps déjà. Dans quelques mois vous entendrez à votre tour à Paris l'opéra dont je vous ai donné une si faible idée. J'ai bien peur qu'alors vous ne vous souveniez de mes lettres et que vous ne m appliquiez, en forme d'épigramme, cette pensée charmante d'Alphonse Karr : « Le langage finit son vocabulaire où la musique commence le sien. »

Agréez, Monsieur, etc.

OSCAR COMETTANT.

LETTRES SUR L'ÉTAT ACTUEL DE LA MUSIQUE EN ITALIE.

ONZIÈME LETTRE (1).

A Naples, beaucoup de musiciens et peu de *musicistes*. — S'il est nécessaire que les grands artistes écrivent des traités.— Rameau et son école.—Le génie et les ficelles. — Les règles de Sala et de Tritto. — Les mémoires des musiciens. — Vieux écrivains musicaux du royaume de Naples. —

Naples, 26 mars.

En parcourant la longue et admirable liste d'artistes célèbres sortis de la ville ou du royaume de Naples, qui, s'ouvrant par le nom d'Alexandre Scarlatti, vient se terminer à celui de Bellini, peut-être te seras-tu demandé quelquefois comment dans cette série magnifique de plus d'un siècle et demi, au milieu de tant de grands musiciens, il se trouve si peu de *musicistes*, c'est à-dire d'écrivains qui traitent de la théorie, de la didactique ou de l'histoire de l'art musical. Tu auras pu te répondre que les époques et les pays où l'art produit le plus et le mieux, sont d'ordinaire ceux où l'on discute le moins. Les grandes compositions créées en ces temps heureux posent à la fois les règles et les exemples qui, lorsque la production réelle diminue, deviennent le champ de bataille où s'escriment et bien souvent s'entretuent dans d'inutiles escarmouches, les tenants des différents partis. Les esprits superficiels attaquent la fausse logique des pédants; les pédants reprochent aux écrivains superficiels leur prétentieuse nullité, et cependant les artistes consciencieux et laborieux, riant des uns et des autres, continuent la marche que leur tracent l'étude et l'inspiration, sans s'inquiéter des critiques insensées ou des vaines clameurs.

On pourrait peut-être se demander s'il est bien nécessaire que les grands artistes écrivent des traités, et si les élèves gagnent beaucoup à ce que leurs leçons orales, quand ils veulent bien en donner, soient formulées dans des livres. Raphaël Sanzio, et de nos jours, Louis David, et en musique, pour ne pas remonter plus haut et nous écarter de notre sujet, Scarlatti et Durante ont formé un nombre infini d élèves des plus distingués, et ils se sont bornés, les uns à peindre, les autres à composer. Rameau, tout au contraire, a beaucoup écrit, et ses livres, en dépit de l'obscurité et de la pesanteur qui les rend si fatigants à lire, ont rendu de grands services à l'art; mais tous ces préceptes imprimés n'ont formé que les compositeurs misérables de l'école française qui ont suivi 1730, ce qui n'empêche pas la théorie du renversement des accords d'être une admirable conception. Ce serait une question à examiner de savoir si Rameau n'eût pas été plus utile à l'art en exposant cette théorie en quelques lignes, et corrigeant simplement les *devoirs* de ses élèves, au lieu d'avoir cessé d'enseigner au moment où il commença d'écrire.

Et puis il y a une autre observation bien plus générale à faire; c'est d'abord que les maîtres n'enseignent pas le génie, et que s'ils ont ce qu'on appelle si plaisamment en terme d'atelier des *ficelles*, c'est d'ordinaire ce qu'ils tiennent le plus à ne pas transmettre, et en aucun cas, ce n'est dans des livres qu'ils exposeraient leurs petits secrets, tandis que dans l'enseignement oral, et dans les corrections et rectifications que le maître est obligé de faire, l'intelligence de l'élève va souvent plus loin qu'il ne le suppose. Il presse amicalement et respectueusement la main de son maître, qui l'ouvre sans penser que les vérités qu'il y tient vont s'en échapper. L'élève auquel on cherche toujours à montrer le point de l'arrivée en ne lui indiquant que bien imparfaitement le chemin direct, en essaie beaucoup avant d'y parvenir; mais parfois il en découvre quelqu'un plus escarpé, mais qui devient bientôt plus prompt et même plus sûr que les autres, et c'est ainsi qu'augmente le nombre des *ficelles*. Ceci existe dans tous les arts et nous n'y pourrons jamais rien. Nos élèves en agissent ensuite avec nous comme nous avec nos maîtres.

A mon avis, que sans doute tu partageras, ce n'est donc pas un bien grand mal que les grands artistes ne donnent pas tous des traités de leur art, et les succès merveilleux de l'école napolitaine depuis 1680 jusqu'à nos jours, en sont la preuve la plus incontestable. Quand ils ont voulu commencer à imprimer leurs préceptes, quelle figure ont fait les grands maîtres de Naples? Sala, par exemple, qui n'a pas son égal dans la fugue scolastique, s'est-il acquis beaucoup de gloire en jetant çà et là au milieu de ses excellents contrepoints quelques règles insignifiantes ou incomplètes? Tritto, qui, après avoir écrit deux pages de préceptes en tête de quelques études harmoniques qui ne sont pas sans mérite, et nous transmettent le système de l'école de Léo, s'arrête tout épuisé avant même d'avoir effleuré la matière : n'aurait-il pas mieux valu éviter de donner ainsi une preuve de son insuffisance, et s'en tenir au développement oral des exemples?

Je ne regrette donc guère les théories qu'auraient pu nous transmettre dans des livres tant d'artistes qui ont su mieux employer leur temps à composer et à former des élèves dignes d'eux. Ce qu'il faut regretter, c'est qu'aucun ne nous ait laissé de *Mémoires* sur la musique de leur temps ou même simplement sur une musique, ainsi que chez nous l'a fait Grétry, qui, malgré la prodigieuse vanité qu'il y montre, n'en a pas moins écrit un livre utile et intéressant, dont cependant sa personne et ses ouvrages sont vraiment l'unique fond, car la partie psychologique de l'ouvrage ne méritait certes pas d'être imprimée.

Aux temps qui précèdent la renaissance, alors qu'un nombre assez considérable d'écrivains essayent de secouer et de briser les chaînes rouillées dont les siècles précédents les avaient accablés, nous ne voyons dans le royaume de Naples que Nicolas de Capoue, Philippe de Caserte, le prêtre Jean, qui se mêlent à ce travail d'enfantement. Ils ne font qu'effleurer la matière, et c'est une des raisons pour lesquelles il ne faut pas s'étonner que leurs ouvrages n'aient jamais été imprimés. Sans doute il exista, dès que l'art eut pris ses premiers développements dans le royaume de Naples, des compositeurs fort nombreux,

(1) Voir les numéros 26, 27, 44, 46, 47, 51 et 52 de l'année 1849, et les numéros 4, 19, 21, 23 et 24 de l'année 1850.

car, à la fin du XVIe siècle, Giovani Antiquis, maître de chapelle à Saint-Nicolas-de-Bari, publiait un recueil de madrigaux composés seulement par des musiciens de son petit pays, qui ne sont pas au nombre de moins de *vingt-quatre*, parmi lesquels, à la vérité, le nom de Pompognio Nenna est le seul qui ait conservé quelque réputation; mais cette quantité d'artistes prouve combien dès lors la pratique musicale était cultivée dans les provinces de Naples. Pendant la première moitié de ce même siècle quel livre didactique voit-on sortir du royaume? Les *Regulæ musicæ* de Canutiis qu'il fait imprimer à Florence, et les deux dialogues de Luigi Dentice : rien pendant la seconde moitié. Au siècle suivant, Scipione Cereto et le père d'Avella sont, je crois, les seuls à citer. Cerone fait bien imprimer à Naples en 1616 l'immense et très-curieux fouillis du *Melopeo y Maestro*; mais toute l'édition va se perdre en Espagne, au point que l'on n'en connaît dans toutes les bibliothèques de Naples qu'un seul exemplaire. Le XVIIIe siècle n'est fécond qu'en médiocres traités de plain-chant, à l'exception de l'ouvrage du père Domenico Scorpione, qui en signale la première année. Mais lorsqu'il touche à sa fin, la critique musicale acquiert le livre de Planelli *Dell'Opera in musica*, et les dissertations assez faibles de Saverio Mattei sur diverses questions esthétiques, tandis que le petit traité de Mancini sur l'art du chant obtient dans toute l'Europe un succès mérité.

ADRIEN DE LA FAGE.

(La suite au numéro prochain.)

REVUE CRITIQUE.

Mélodies et Ballades.

(1re et 2e séries.)

Par M. LÉON KREUTZER.

Depuis que le *Lied* allemand, surtout le *Lied* de Schubert, a franchi le Rhin pour se faire comprendre, aimer et adopter en France, la romance et la chanson, seules reines autrefois de notre musique vocale, bourgeoise et populaire, ont beaucoup perdu de cette absolue souveraineté qui trônait jadis sans connaître de rivale. Ce pouvoir, si longtemps incontesté, il a fallu en céder une notable partie à l'influence étrangère. Le génie du Nord avait profondément remué notre littérature. Son souffle mélancolique et rêveur faisait vibrer dans l'esprit national des cordes secrètes jusque-là muettes et inconnues. La musique, cette langue du cœur, pouvait-elle n'être pas atteinte par une révolution morale qui embrassait le domaine entier de la pensée?

Ce ne fut pas dans la symphonie ou l'opéra que cette action nouvelle s'exerça tout d'abord. Elle devait naturellement se produire dans le cadre le moins vaste, le plus simple, le plus favorable au détail, dans la musique vocale de chambre, qui ne s'adresse point aux masses, mais qui parle son langage intime au groupe choisi, à l'individu isolé. En ce genre, Schubert répondait merveilleusement au besoin de contemplation vaporeuse et de vagues aspirations, dont Lamartine, Hugo, Sainte-Beuve, formaient l'expression purement littéraire. Schubert arrivait à point; il eut donc un grand succès en France; et dès-lors s'ouvrit sur ses traces, parallèlement au chemin national de la romance et de la chanson, une voie toute pleine de mystère, d'ombre et de charme, dans laquelle s'engagèrent avec ferveur les disciples passionnés de l'école nouvelle. Le *Lac*, l'*Automne*, l'*Isolement*, de Niedermeyer, et nombre de productions analogues, mais moins vivaces, caractérisent avec précision cette tendance des compositeurs de salon ou de chambre, que travaillait le génie allemand. Nous n'avons pas à faire ici l'histoire de cette période, à laquelle Meyerbeer a aussi concouru avec cet éclat lumineux que sa plume rayonne toujours autour d'elle. Mais ce que nous devons bien éclaircir, c'est l'esprit de cette transformation curieuse dans la marche de l'art français.

A la forme arrêtée, lucide, toute classique et stéréotypée de notre romance à couplets périodiques, l'idée envahissante venait opposer l'affranchissement de toute forme conventionnelle, préétablie et acceptée d'un commun consentement. A côté du principe de tradition et d'autorité, consacré par une longue application et jusque-là religieusement vénéré dans ce modeste coin de l'empire des sons, l'esprit schismatique proclamait tout haut la puissance du libre arbitre, la liberté illimitée d'invention, la souveraineté sans contrôle de la fantaisie. Pardonnez-nous de comparer les petites choses aux grandes; mais ne retrouvez-vous pas ici, comme en miniature, une deuxième édition de la réforme, qui a eu aussi ses Luthers et ses Calvins?

Comme autrefois la liberté d'examen, la liberté d'imagination, de son côté, ne tendait qu'à un but suprême, qui était la satisfaction de la raison. Elle reprochait à la romance la routine de son type, sa coupe éternellement identique, prévue, et pardessus tout l'habitude, quelque peu absurde vraiment, d'appliquer le même chant à trois, quatre couplets et plus, d'une signification trop souvent contradictoire. Ceci lui semblait le plus sanglant outrage infligé au sens commun. Elle se dit que pour rendre à la poésie sa force et sa puissance expressive, il fallait que la musique s'associât franchement aussi aux variétés diverses de l'expression, qu'elle réflétât la mobilité de ses caprices, et se précipitât, à sa suite et sans hésiter, dans tous les hasards d'une fantaisie aventureuse. C'était répudier d'avance tout cadre obligé. Aussi la coupe du morceau, de la *mélodie*, comme on dit dans un sens spécial, ne dépendit plus que de la nature même de la poésie. Il n'y eut plus de limite à la forme, plus de moule imposé. Certes le chant marié au texte perdit souvent sous le rapport du charme; en revanche la vérité expressive y gagna singulièrement, puisqu'elle n'emprunta plus seulement ses moyens d'effet à l'attrait d'une cantilène séduisante, mais qu'elle tira des ressources infinies des dispositions de l'accompagnement, qui cessa de jouer un rôle subalterne. Le pittoresque et le descriptif firent alors irruption, et même jusqu'à l'abus; mais en dépit de ces exagérations, il est hors de doute que comme portée poétique, comme élément d'émotion, la *mélodie* française, née du *lied* de Schubert, est bien supérieure à ses aînées, la romance et la chanson. Il y a eu conquête.

Or, s'il nous est arrivé de rendre nettement intelligible la transition que nous avons essayé d'expliquer, on saisira sans difficulté le caractère particulier des compositions vocales de M. Léon Kreutzer, quand nous aurons dit que par l'esprit et le style elles se rattachent pour la plupart à l'école du *Lied* allemand. Hâtons-nous cependant d'ajouter que dans ces deux volumineuses collections, qui ne renferment pas moins de quarante sept productions différentes, l'auteur a donné des gages très-rassurants de sympathie et de fidélité à l'amoureuse romance, à la chanson vive et légère, en un mot aux variétés multiples de cette forme antique, mais toujours bien reçue, qui consiste à revêtir plusieurs strophes successives d'une cantilène exactement la même. Finesse et tour délié, gaîté mutine et simplesse naïve, douceur et grâce délicate, est-ce qu'il n'y a pas de tout cela, et fondu à doses suffisantes, dans la chansonnette *J'ai tout donné pour rien*; dans *Ghazel*, pétillante étincelle, peut-être plus andalouse qu'orientale; dans l'*Aveu du Châtelain*, dans la *Villanelle* et la *Chanson nouvelle?* Est ce qu'on a droit de demander plus de fraîcheur, de candeur suave, d'exquise sensibilité que n'en respirent l'*Aubade*, *Dites la jeune belle*, *A un petit Enfant*, l'*Abencerage*, dont le refrain vient tout droit du cœur et y retourne, et encore l'*Ange au berceau* et la *Berceuse*, deux perles pures et limpides comme ces gouttes de rosée que diamante l'aurore? Est-il aussi rien de plus mélancolique que *Jeune Fille et Jeune Fleur* ou *Sommeil*, de plus tendre et plaintif qu'*Absence*, de plus majestueusement solennel que la *Mer*, où le rhythme pompeux de l'accompagnement et la sonorité triste de *si* mineur, subitement illuminée par la substitution du mode majeur, concourent à produire un effet profond? Toutes ces pages détachées, écrites avec naturel et charme, sans exclure la correction, suffiraient pour mériter à M. Léon Kreutzer l'attention du public et de la critique, si le genre plus élevé du *Lied*, largement conçu et traité, ne rehaus-

sait de beaucoup le talent du jeune musicien et ne lui prêtait la valeur d'une individualité bien caractérisée.

C'est en effet dans cette sphère plus ouverte, plus favorable à l'essor intellectuel, à l'épanouissement de la pensée, à la riche effusion de toutes les tendance mystérieuses de l'âme, que se déploient librement, avec abondance et fécondité, des trésors de poésie musicale. On voudrait presque tout citer, mais on ne peut. Il faut se borner et indiquer brièvement, et comme à vol d'oiseau, ce qu'il y a de plus saisissant parmi ces ballades d'action, ces morceaux pittoresques, ces mélodies méditatives et rêveuses. Ainsi, la *Nuit d'attente*, d'où s'exhale un parfum naïf de moyen-âge; la *Pauvre âme*, à la plainte touchante; le *Pas d'armes du roi Jean*, traduction chaleureuse d'une des ballades les plus colorées de Victor Hugo, inspiration animée, impétueuse, dont la physionomie pleine de vie et de feu tire une originalité nouvelle de l'accompagnement mis à l'unisson de la voix; la *Sérénade* d'un tour mélodique séduisant, d'une verve irrésistible; le *Chant du Grillon*, qui peint au mieux par le frémissement délicat d'un dessin de piano le *susurrus* mystérieux de l'hôte du foyer, sans parler des bourdonnements épisodiques du rouet et des vibrations métalliques du coucou; *Avril*, paré et tout brillant d'une mélodie *fanfaresque* bien heureusement opposée aux sanglots d'un cœur brisé; enfin, l'*Ondine et le Pêcheur*, drame fantastique, à la fois charmant et terrible, que tant de musiciens ont déjà abordé avec beaucoup moins de succès que M. Léon Kreutzer.

Dans cette ballade comme dans le reste, on voit qu'il recherche avec intention les rhythmes qui font tableau, parfois même jusqu'à l'exagération matérielle. On y voit qu'il choisit, qu'il élabore avec un soin extrême les dessins d'accompagement, ingénieusement tracés et promenés à travers les méandres infinis de la modulation; qu'il ménage, assemble et fait jaillir des surprises harmoniques, des rencontres d'accords imprévues, parfois d'une verdeur un peu âpre et rude, mais toujours avec l'idée bien accusée de venir en aide à l'expression littéraire et de la fortifier en ajoutant un trait plus vigoureux aux traits du poëte, une couleur plus attirante aux couleurs de la toile. En cela encore M. Kreutzer réussit fort bien. Impossible de se méprendre au sens et à la portée de la figure rhythmique, mélodique, harmonique des accompagnements. Celui, par exemple, qui voltige, tourbillonne, glisse avec la rapidité de l'éclair dans *Bergeronnette*, est à notre sens un des mieux entendus, des plus imagés. Mais, il faut le dire, cette continuité systématique d'un dessin perpétuellement reproduit, sans interruption, sans repos, devient monotone et engourdit l'attention si le morceau a de la durée. Cela tourne à l'*étude*. Aussi la *Source*, bien remarquable sous d'autres rapports, laisse de la fatigue à cause de cette uniformité constante de l'accompagnement qui a le tort, malgré l'élégant tissu des modulations, de se soutenir trop longtemps.

Et tenez, puisque nous sommes en veine de critique, faisons à l'auteur un reproche que d'autres accepteraient volontiers pour un éloge. Il est beau et d'un bon esprit d'avoir en horreur tout ce qui sent la trivialité, le commun, les redites banales; mais pousser jusqu'à l'excentricité la frayeur du vulgaire, tomber dans l'excès de la recherche, de peur de se heurter par hasard à quelque formule connue, voilà ce que nous condamnerons en certains passages, peu nombreux, il est vrai, comme dans *Guitare*, dont l'accompagnement boite sur un rhythme bizarre et torturé, et dans la *Pauvre fleur*, où l'artiste s'est complu à envelopper la tonalité du morceau d'un vague trop nuageux, trop énigmatique et peu propre à satisfaire une oreille du XIXe siècle.

Voilà pour apaiser les scrupules de la critique, qui se déride et retrouve toute sa bonne humeur en rencontrant sur sa route la *Véritable Manola*, alerte et fringante séguidille; le *Temps a laissé son manteau*, rondel charmant de ce bon duc d'Orléans, assassiné rue Barbette, il y a quelques centaines d'années; le *Départ pour la chasse*, de Musset, enrichi d'une mélodie svelte, pimpante, colorée, qui a les senteurs des forêts et des vallons; *Jenny la blonde*, ballade avec chœur, manière de récit très-expressif dans sa simplicité, déclamé avec art, accidenté avec effet, et mené jusqu'au dénouement sans laisser fléchir l'intérêt; enfin, et au-dessus de tout, cette énergique orientale de V. Hugo, le *Danube en colère*. Ici le chant est large, fier, grandiose comme le génie du fleuve. L'artiste lui a prêté des accents farouches, abruptes, véhéments, d'une superbe altière et presque sauvage. L'accompagnement, nerveusement cadencé, est d'une trempe forte et vigoureuse. Les tonalités qui se succèdent brusquement, ajoutent, par des transitions hardies, à cet ensemble sombre et tracé d'une main ferme. Le *Danube* est, selon nous, la plus complète, la meilleure de ses nombreuses compositions, entre lesquelles il en est tant de bonnes.

On le voit, M. Léon Kreutzer a pris au sérieux le fameux proverbe : *Noblesse oblige*. Quoi de plus noble, en effet, quoi de plus obligatoire qu'un nom illustre dans l'art? Selon Voltaire, un nom illustre est un pesant fardeau. Le jeune artiste paraît fort décidé à faire mentir le poëte philosophe et à porter dignement le *pesant fardeau* aussi haut et aussi loin que possible. Ces deux recueils en sont déjà des garants assurés.

MAURICE BOURGES.

CONGRÈS SCIENTIFIQUE DE FRANCE.

Le congrès scientifique se réunira cette année à Nancy. L'ouverture de sa dix-septième session est fixée au mardi 3 septembre. L'ancienne capitale de la Lorraine, renommée pour son amour des arts, des sciences, l'élégance, l'urbanité des mœurs de ses habitants, ne pouvait rester insensible à un pareil événement. Les hommes qui tiennent à honneur de conserver purs et de remettre intactes aux générations qui suivent les glorieuses traditions qu'ils ont reçues de leurs pères, ont pensé que l'affluence dans les murs de Nancy de tout ce que la science compte de plus éminent dans le monde savant devait être pour cette ville l'occasion de revêtir ses habits de fête.

En conséquence, la Société des sciences, lettres et arts, la Société d'archéologie, la Société d'agriculture, et enfin l'association des artistes musiciens doivent se prêter mutuellement un concours fraternel et empressé dans le but d'organiser, pendant la tenue du congrès, de grandes solennités, afin d'offrir aux illustres hôtes de notre cité, aux nombreux étrangers qui ne manqueront pas de la visiter à ce moment, et surtout à nos voisins de Metz, si intimement rapprochés de nous par la nouvelle voie ferrée, une hospitalité digne du vieux renom nancéien.

Outre la séance publique de l'Académie de Stanislas, l'inauguration de la statue Dombasle par la Société d'agriculture, l'inauguration de la statue équestre du duc Antoine par la Société d'archéologie, une exposition extraordinaire d'horticulture, etc., etc., l'association des artistes musiciens de Nancy, secondée par l'administration municipale de cette ville, a décidé, à l'exemple de ce qui se fait en Allemagne, en Belgique, dans le nord, dans l'ouest et dans le midi de la France, l'organisation pour les départements du Nord-Est d'un grand festival auquel sont conviés tous les artistes et amateurs, instrumentistes et choristes, de ces départements. Ce festival, qui inaugurera dans nos contrées un nouvel avenir pour le progrès musical et les bonnes relations d'intimité fraternelle entre tous les hommes qui cultivent les arts, est fixé au dimanche, 8 septembre. Les amateurs et artistes qui désirent en faire partie sont priés d'écrire *franco*, le plus tôt possible, au secrétariat de l'association des musiciens, place Carrière, 41, afin qu'on puisse leur adresser les morceaux de musique qui font partie du programme de la fête.

CORRESPONDANCE.

A Monsieur le Rédacteur de la Gazette musicale.

Lille, 10 juillet.

Monsieur,

Les notes que j'ai eu le plaisir de vous adresser, et que vous avez accueillies, ont pour but de signaler les faits qui me semblent concourir au progrès de l'art musical dans le Nord. Vous connaissez les travaux de notre Association musicale, qui répond de plus en plus aux espérances de ses fondateurs. Aujourd'hui, j'ai une mission moins heureuse à remplir, et à vous annoncer que notre théâtre, où jusqu'ici nos chefs-d'œuvre avaient pu être dignement représentés, va tomber dans une décadence complète; ce ne sera

pas sans violenter les vives sympathies de la population lilloise. Subissant patiemment, depuis quelques années, ce que la troupe de grand opéra avait de faible ou d'incomplet, elle se consolait en se glorifiant de son orchestre, dans lequel l'habileté du chef, la précision et la verve des symphonistes concouraient à une exécution supérieure de nos plus célèbres ouvertures Consultez, en effet, vos grands artistes voyageurs. Tous vous diront que M. Bénard est un des meilleurs chefs d'orchestre qu'ils aient rencontrés. Eh bien! cet artiste consciencieux est forcé d'abandonner une position honorablement acquise, après dix années, pendant lesquelles il a doté le théâtre de Lille des plus belles, des plus difficiles partitions, parce qu'il ne veut pas accepter la direction d'un orchestre mutilé.

Notre théâtre va donc descendre, de chute en chute, au troisième ou quatrième rang. Désormais son orchestre amoindri, désorienté sous une direction différente, suffira tout au plus aux exigences instrumentales de quelques opéras-comiques. Je ne veux pas condamner la troupe à venir sans l'entendre; mais si nous en jugeons par les prémices de la troupe d'été, et surtout par le sans-façon avec lequel la direction fait accompagner le vaudeville, il nous est bien permis de craindre. D'ailleurs, la retraite forcée de M. Bénard est un fait significatif. Pour que cet artiste, dont l'existence est toute de dévoûement, n'ait pu accepter de diriger l'orchestre d'un théâtre dont il a été lui-même l'un des plus intelligents administrateurs, il faut qu'il lui ait été démontré qu'avec les réformes de la direction, il ne pouvait plus le maintenir à la hauteur artistique où ses efforts l'avaient amené. C'est un titre de plus à l'estime de ses concitoyens, amis des arts, d'avoir sacrifié des intérêts bien chers et qui leur sont bien connus, plutôt que de démériter de la popularité légitime qui s'était attachée à son nom.

Cette popularité explique comment avec un concert composé de quelques morceaux exécutés par des artistes et des amateurs formant la musique des pompiers de la garde nationale, M. Bénard a réuni un auditoire de mille personnes. C'est une nouvelle gloire pour lui, et peut-être l'un des épisodes dont il devra le plus se féliciter dans sa carrière d'artiste. Chef de cette musique, l'une des trois dont s'enorgueillit à bon droit notre ville, il est allé, on peut le dire, triomphalement à Douai et à Béthune, où l'appelaient des concours, faire entendre son parfait ensemble, l'homogénéité de ses timbres et l'habileté de ses solistes. Ces rudes joûteurs ont conquis partout le premier prix avec l'ouverture de la *Juive*, déjà si difficile d'exécution même avec la symphonie, avec les fantaisies de Snel sur les *Huguenots*, du célèbre Bender, sur *Guillaume Tell*, composées expressément pour la musique des guides La ville de Lille a voulu, à son tour, entendre ces trois ouvrages, et ses plus vives acclamations ont été encore pour l'air du *Serment*, arrangé en harmonie par M. Bénard, dans lequel le chant et les fioritures ont été délicieusement rendus par un clarinettiste, M. Bernard, qui mérite, à coup sûr, d'être entièrement l'homonyme de son chef. MM. Delabarre, hautboiste, et Duhem, premier trompette solo des guides, étaient venus de Bruxelles prêter leurs talents au bénéficiaire.

Voilà donc l'homme que la ville de Lille est menacée de perdre, et cela parce qu'un nouvel entrepreneur, ne tenant aucun compte des travaux de ses prédécesseurs, a cru pouvoir, en diminuant les dépenses de l'orchestre, arriver à surmonter les difficultés que les parcimonieuses décisions du Conseil municipal ajoutent à la direction du théâtre, et c'est dans le moment où Paris et Londres sont dotés de nouveaux chefs-d'œuvre, que notre scène va s'amoindrir, tandis qu'il faudrait songer à l'élever encore pour arriver à leur exécution!...

NOUVELLES.

*** Dimanche dernier ont commencé les concours annuels du Conservatoire de musique et de déclamation. Les élèves de contrepoint et fugue des classes de MM. Halévy, Carafa, Adam et Laborne sont entrés en loge. Aujourd'hui ce sera le tour des élèves d'harmonie de la classe de M. Bazin.

*** Les concours à huis-clos se prolongeront jusqu'à jeudi inclusivement. Voici dans quel ordre auront lieu les concours publics : vendredi 17 juillet, piano; samedi 20, violoncelle et violon; lundi 22, harpe et chant pour les hommes; mardi 23, chant pour les femmes; mercredi 24, instruments à vent; jeudi 25, opéra-comique; vendredi 26, grand opéra; samedi 27, tragédie et comédie.

*** Mme Laborde a renouvelé son engagement avec l'Opéra pour trois années. Pendant les deux mois que lui laisse la clôture, elle va chanter au théâtre de Bruxelles, où elle a fait sa réputation.

*** Mme de Lagrange, qui a rempli avec tant d'éclat le rôle de Fidès, du *Prophète*, sur les théâtres de Vienne et de Pesth, vient d'être réengagée dans cette dernière ville pour douze nouvelles représentations du chef-d'œuvre.

*** Mlle Méquillet vient de signer un engagement pour le théâtre d'Anvers.

*** Les répétitions de l'opéra-comique en trois actes, dont les auteurs sont MM. Scribe et Adolphe Adam, touchent à leur terme. Cet ouvrage, annoncé sous le titre de *Géraldine*, y joindra celui de la *Nouvelle Psyché*. La première représentation en sera donnée samedi prochain.

*** Dimanche dernier, à l'occasion de la fête de Sceaux, les voûtes de l'église de ce village retentissaient d'une harmonie inaccoutumée. Un de nos barytons les plus sympathiques, M. Meillet, qui a débuté à l'Opéra, et une trentaine d'amateurs distingués, exécutaient avec charme et ampleur une messe remarquable de M. Laurent de Rillé. En organisant cette solennité, M. le sous-préfet de Sceaux a prouvé qu'il était amateur éclairé des arts autant qu'administrateur habile.

*** Mlle Henri Marianni est une artiste exceptionnelle, qui s'est fait entendre dans quelques concerts de la saison passée, mais surtout dans les salons de la haute fashion musicale, où l'on a fréquemment applaudi son talent de musicienne polyglotte, car elle chante l'italien, l'anglais, l'espagnol, l'allemand, le français et même le béarnais. Elle se rend aux eaux de Spa, de Baden et d'Aix-la-Chapelle, où elle obtiendra sans doute des succès pareils à ceux que lui a faits la bonne société de Paris.

Chronique départementale.

*** *Bordeaux*, 10 juillet. — Les débuts de l'Opéra ont été fertiles en incidents. Mlle Rouvroi, chantense légère, a été fort bien accueillie du public; la voix de cette cantatrice a de la souplesse et de l'habileté; c'est une bonne acquisition pour notre théâtre. M. Arquier, ténor léger, a dû se retirer après le premier acte de la *Dame Blanche*. M. de Lagrave, notre premier ténor, dont la voix vibrante et sympathique n'avait trouvé jusqu'ici que des suffrages flatteurs, s'est vu à sa rentrée en butte aux sifflets d'une cabale acharnée; mais l'immense majorité a vengé l'artiste de cette opposition impuissante. Le triomphe de M. de Lagrave a été complet; il n'est pas jusqu'aux dames, chose rare, qui n'aient voulu assurer sa victoire par le concours sympathique de leurs applaudissements : une pluie de fleurs est tombée à ses pieds après l'air du dernier acte de la *Favorite*. Quelques jours après, M. de Lagrave a obtenu un nouveau succès dans le rôle du Dauphin de *Charles VI*.

*** *Marseille*. — La troupe italienne obtient beaucoup de succès au grand théâtre. Mme Montenegro s'y distingue comme prima donna, et M. Nerini comme chanteur doué d'une basse-taille pleine et vibrante.

Chronique étrangère.

*** *Londres*, 8 juillet. — Carlotta Grisi a été réengagée pour un mois. Ainsi, les représentations de la *Tempesta* se continueront, au grand avantage du public et de M. Lumley. Après les neuf soirées, consécutivement remplies par le beau succès de cet ouvrage, Gardoni a fait sa rentrée dans les *Capuletti*, de Bellini, en compagnie de Mmes Frezzolini et Parodi. Le jeune ténor a été reçu comme un artiste aimé, que l'on avait craint de perdre, et l'on a trouvé que sa voix s'était fortifiée sous le ciel rigoureux de la Russie, qui, d'après un bruit sinistre, avait dû lui être fatal. Mme Sontag doit chanter le *Domino Noir*, d'Auber, traduit en italien. Mme Pasta, la célèbre cantatrice, a reparu jeudi dernier, dans une représentation qui justifiera son titre d'extraordinaire (*extra nigth*). On donnait la *Tempesta*, et ensuite Mme Pasta chantait avec Mme Parodi des fragments d'un opéra qui fut jadis son triomphe, *Anna Bolena*. La grande artiste se fera aussi entendre au Théâtre-Italien de Covent-Garden, qui jouit toujours d'une vogue décidée et de la faveur royale. Le *Prophète*, les *Huguenots*, *Robert le Diable*, y attirent continuellement la foule. La *Juive*, d'Halévy, doit bientôt y faire son apparition avec Mme Viardot et Mario. — Le concert de Bénédict a réuni tous les artistes du théâtre de Sa Majesté : Mmes Sontag, Frezzolini, Giuliani, Parodi; Ida Bertrand, Catherine Hayes; MM. Lablache, Belletti, Coletti, Gardoni, Calzolari, Beaucarde. Les artistes étrangers étaient : MM. Vivier, Molique et Hallé. — Le concert de Mme Oury n'a pas été moins brillant. Gardoni, Mmes Ida Bertrand et Giuliani ont ému et ravi l'auditoire. La harpe de Godefroid et le cor de Vivier ont produit leur effet magique. — Lundi dernier, la *Beethoven quartet Society* a donné une séance extraordinaire au bénéfice d'Ernst, le grand violoniste, qui l'a si puissamment aidé de son concours.

*** *Bruxelles*. — La *Fée aux Roses* est pour notre grand théâtre un succès qui promet de s'éterniser. Le théâtre des galeries Saint-Hubert vient d'ouvrir triomphalement par le *Val d'Andorre*. Mme Cabel y chante le rôle Georgette, qui lui avait déjà valu beaucoup de succès à Paris. On s'occupe au premier de ces théâtres de monter le *Prophète* avec Mme Widemann, MM. Octave et Bouclie. — M. Balathier s'est démis des fonctions de directeur, que lui avait confiées le conseil communal. Il explique, dans une lettre adressée aux journaux, que s'il se retire, ce n'est ni par caprice, ni par découragement, mais par la crainte que sa présence, au sein de la société formée pour l'exploitation du privilége, ne contrarie la marche d'une entreprise dont le succès exige avant tout, de la part des administrateurs, la plus complète unité de vues de principes et d'action.

*** *Leipzig*. — *Geneviève*, opéra nouveau en quatre actes, de Robert Schumann, a été représenté pour la première fois le 28 juin. Cet ouvrage, qu'on avait tant prôné d'avance, ne paraît pas avoir répondu à l'attente du public : c'est de la musique de concert sans aucune puissance dramatique.

*** *Dantzig*. — Le *Val d'Andorre* sera une des premières nouveautés que la saison d'automne verra représenter.

*** *Berlin*. — L'association des artistes musiciens a nommé une commission chargée d'organiser une caisse de secours. — Dans le courant d'août ou de septembre nous aurons occasion d'entendre Mlle Ebeling, élève de Mme Viardot, jeune et jolie personne, douée d'un bel organe.

*** M. Sigismond Stern invite les personnes qui, l'hiver dernier, ont fait l'acquisition de son *Manuel général de musique*, à vouloir bien la lui rapporter à son domicile, 14, rue Tronchet, pour recevoir en échange, sans rétribution aucune, l'ouvrage complet, qui vient de paraître. M. Stern recevra tous les jours, de 10 à 11 heures, à partir du 15 juillet jusqu'au 1er août.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

BRANDUS et Cᵉ, éditeurs, 87, rue Richelieu.

TROIS QUINTETTES

Pour 3 Violons, Alto et Basse,

Par ANTONIO - JOSÉ CAPPA.

Chaque : 5 fr. net.

MUSIQUE DE PIANO :

SÉRÉNADE.
3 fr. net.

BOLERO.
2 fr. net.

PAR

L. FORTESSIER.

Allegretto appassionato.
Op. 5. — 3 fr. net.

Rondes des gnomes.
Op. 6. — 3 fr. net.

Polonaise de Salon.
Op. 7. — 2 fr. 50 net.

Feuilles de Printemps.
Op. 8. — 4 fr. net.

Rimembranza.
Op. 9. — 2 fr. net.

PAR

G. MATHIAS.

LA PLAINTE.
Op. 14. — 3 fr. net.

L'EAU DORMANTE
Op. 15. — 3 fr. net.

PAR

BLUMENTHAL.

LES BOIS
CHASSE.
Op. 35. — Prix : 4 fr. net.

Allegretto pastoral
Op. 36. — Prix : 4 fr. net.

PAR

PRUDENT.

12ᵉ NOCTURNE.
Op. 70. — 2 fr. net.

ANDANTE
POUR PIANO ET VIOLON
Op. 71. — 3 fr. net.

PAR

TH. DOEHLER.

Quadrille des Patineurs
du
PROPHÈTE
par
BLAHETKA.
Op. 56. — 3 fr. net.

6 Études de Salon
Prix : 6 fr. net.
par
Thérésa WARTEL.

ILLUSTRATIONS DU PROPHÈTE
par
FR. LISZT.
EN 3 LIVRES.

MUSIQUE DE DANSE :

POLKAS :
LA CERRITO.
Rosati-Polka. — Fanny Elsler.
Fuoco-Polka.
PAR WALLERSTEIN.
Chaque : 1 fr. 50 c. net.

QUADRILLES :
L'Hortensia. — Bel Respiro.
Rose blanche. — Camélia. — Belle Ombre.
Médianoche. — Bonsoir. — Simiane.
Le Tambourin. — Les Étrennes.
PAR L. GOUIN.
Chaque : 2 fr. net.

SCHOTTISCH,
DE MABILLE.
1 fr. 50 c. net.

L'ÉTINCELLE.
POLKA.
1 fr. net.

REDOWA
DE LA FÉE AUX ROSES.
1 fr. 50 c. net.

PAR PILODO.

L'ART DE LA PRONONCIATION,

Appliquée au Chant et manière facile D'AUGMENTER LES RESSOURCES DE LA VOIX,

Par M. P. DORVAL.

1 vol in-8°, broché. — Prix : 1 fr. — Paris, chez tous les Marchands de musique.

PARIS, IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cᵉ, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

17e Année. N° 29. 21 Juillet 1850.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres. Cramer, Beale et Cie, 201 Regent street.
St-Pétersbourg. Bellizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musical.
Rome. Merle.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Id.
Leipzig. Michelseo.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements et Belgique. 30
Etranger. 34

Annonces.

50 cent. la ligne. . . . . pour 1 fois.
30 cent. . . . . pour 3 fois.
20 cent. . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — L'histoire de la musique par ses monuments (4e article), par **Fétis** père. — Conservatoire du musique et de déclamation, concours annuels. — Lettres sur l'état actuel de la musique en Italie (suite et fin de la 11e lettre), par **Adrien de la Fage**. — Artistes convaincus, artistes sérieux, hommes d'avenir, par **Paul Smith**. — Rectification. — Nouvelles et annonces.

L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE PAR SES MONUMENTS.

QUATRIÈME ARTICLE (1).

Après avoir exposé, dans la première partie de ma quatrième séance, comme je l'ai dit précédemment, quels furent et le principe et les conséquences de la grande révolution qui s'opéra dans la musique à la fin du XVIe siècle et au commencement du XVIIe, il me restait à donner, par la pratique de l'art, une évidence inattaquable à mes théories. Cette seconde partie de la séance, dont la durée ne fut pas moins de deux heures, eut un intérêt saisissant pour mon auditoire, et fit naître des transports d'enthousiasme.

Dans l'art parvenu au développement complet de toutes ses ressources, il y a toujours un peu de formule, quelque chose qui tient au résultat de l'expérience ; mais les inventeurs primitifs, étrangers qu'ils sont à ce qu'on appelle dans l'école *les procédés de l'art*, ont une naïveté de conception dont le charme est irrésistible. Aucun d'eux ne tombe dans la manière et chacun marche à l'aventure suivant ses inspirations. De là vient la riche variété de styles qu'on remarque dans la nouvelle musique dès les premières années du XVIIe siècle; la naïveté de la pensée, la variété des formes, renferment tout le secret des vives émotions qui se produisent à l'audition des œuvres de cette époque. Tel en est l'effet que je n'imagine pas de concert de musique de nos jours, quel que fût le talent des exécutants, qui pût soutenir la comparaison, et qui ne fût déserté pour ces vieilleries, tirées de la poudre des bibliothèques où elles étaient oubliées depuis longtemps.

Le premier morceau entendu dans la quatrième séance de mon cours fut la complainte d'*Ariane*, tirée du premier opéra de Monteverde. Bien que peu développée, cette touchante cantilène prouve que le grand artiste avait entrevu tout d'abord la puissance de l'accent expressif et le rôle important qu'il doit jouer dans la musique dramatique. L'originalité de la première phrase, *lasciate mi morire*, commençant par l'harmonie de la dominante au lieu de celle de la tonique; la hardiesse de l'accord de septième mineure avec tierce mineure qui vient en suite, et que le compositeur attaque sans préparation (hardiesse imitée par Mozart cent soixante-dix ans plus tard), et qu'il résout de la manière la plus heureuse par une modulation sur un autre accord dissonant; la nouveauté, quelque peu âpre, mais expressive, de la phrase qui amène la cadence ; d'autres phrases de formes maintenant inusitées, mais empreintes d'une vive passion; enfin le retour heureux de la première, *lasciate mi morire*, et la cadence mélancolique qui la termine, donnent à ce petit morceau un effet bien remarquable pour le temps où il fut écrit. Ce morceau n'est point un air, ce n'est pas du récitatif ; c'est quelque chose de particulier, un chant de douleur, un accent de la nature. Et remarquez que l'artiste qui a fait cela a tout inventé : la forme du chant inconnue avant lui, la tonalité, la cadence, l'harmonie, la modulation ; rien de cela n'existait; aucun modèle ne lui avait été donné. Songez à cela, et comprenez quel homme fut Monteverde!

Après la complainte d'*Ariane*, la cantate en récit et en action du même compositeur, dont le sujet est pris dans le combat de Tancrède et de Clorinde, de la *Jérusalem délivrée*, m'a fourni le moyen de faire comprendre à mon auditoire quels furent les premiers essais de l'instrumentation pittoresque dans l'accompagnement du chant, car tout est parti du cerveau de Monteverde. Cette cantate fut représentée en action dans le palais Mocenigo, à Venise, en 1624. Monteverde rapporte, dans sa préface, les difficultés qu'il éprouva pour faire comprendre aux musiciens chargés des parties de violon et de viole, comment devait être exécuté le *tremolo* qu'il venait d'inventer pour l'accompagnement du récitatif. C'est ce même *tremolo* qui est resté en usage jusqu'aujourd'hui, et dont l'effet mystérieux ne pourrait être remplacé par aucun autre. Les nuances du piano, du forte, du crescendo et du diminuendo, se trouvent aussi dans cette scène, et l'on s'étonne de voir l'inventeur de cet art si nouveau si bien guidé par son instinct, qu'on le croirait dirigé par l'expérience.

La disposition du sujet est très-singulière dans cette cantate, car tour-à-tour les personnages sont en scène ou remplacés par une autre personne morale appelée *le texte* (il testo). Celle-ci chante les vers du Tasse et décrit toutes les circonstances du combat. M. Berlioz pourrait sourire à l'aspect des efforts faits par Monteverde pour imiter avec son modeste quatuor le cliquetis des épées, le froissement des boucliers, la lutte des combattants, leur lassitude, et enfin le coup qui donne la mort à Clorinde ; mais il serait forcé de reconnaître qu'arrivé à ce dernier instant, le musicien devient poëte par le sentiment qu'il met dans l'expression de ces paroles : *Amico hai vinto! Io ti perdon.* La voix de Clorinde s'affaiblissant par la perte de son sang, ses paroles entrecoupées, le retour momentané de ses forces quand elle a reçu le baptême, et enfin le moment où elle expire en disant ces mots : *S'apre il ciel!... io vado... in pace*, tout cela, dis-je, est l'œuvre d'un grand artiste et offre aujourd'hui beaucoup d'intérêt historique. C'est dans ce même ouvrage que j'ai trouvé la première

(1) Voir les nos 22, 29 juin, et 27 juillet.

mention des sourdines pour les instruments à cordes, lorsque ceux-ci accompagnent la voix de Clorinde mourante.

Le principe de l'expression dramatique et son application ayant été trouvés par Monteverde, ainsi que les parties accessoires de l'art qui s'y rattachent, j'avais à faire voir comment ses successeurs en développèrent les conséquences et agrandirent les formes. Un air charmant de la *Didone* de Cavalli, composé en 1639, me fournit le moyen de démontrer comment la forme complète de ce genre de morceau s'est dégagée des essais de l'illustre maître de Crémone. Toutes les incertitudes de tonalité ont disparu à l'époque où Cavalli écrit son ouvrage. L'air dont il s'agit est écrit en *la* mineur : le ton est bien caractérisé par la note sensible dans l'accord dissonant naturel ; le mode l'est par la tierce et la sexte mineure. Les modulations incidentes à d'autres tons sont également déterminées par les notes caractéristiques de ces tons; enfin la grande correspondance du ton mineur avec le majeur relatif à la tierce supérieure y est parfaitement établie et devient le modèle suivi par tous les compositeurs jusqu'à l'époque actuelle.

L'air de Cavalli est divisé en deux parties : la première est établie sur ces quatre vers :

Rio destin, ch'a tutte l'ore
Vai cercando il mio martir,
Giacche m'hai levato il core,
Deh ! mi lasci almen morir.

Du ton de *la* mineur, le compositeur conduit sa mélodie dans les modulations incidentes des tons d'*ut* majeur et de *mi* mineur, puis rentre dans le ton primitif et y finit. La seconde partie passe en *mi* mineur; mais Cavalli y emploie un artifice nouveau dont les compositeurs ont fait un fréquent usage jusques vers la fin du XVIIIe siècle, et dont le bon effet me paraît trop négligé de nos jours : je veux parler des progressions non modulantes sur lesquelles s'établissent des formes de chant d'une tonalité indéterminée, mais qui, au moment de la résolution par la cadence du ton, acquièrent leur véritable signification et ont toujours beaucoup de charme. Cette seconde partie de l'air de Cavalli finit en *mi* mineur; puis toute la première partie est redite *da capo*.

Au mérite de l'invention de cette forme, qui a été par la suite celle de tous les airs d'opéra jusqu'au XVIIIe siècle, où l'on a inventé les formes de l'air à deux mouvements et du rondeau, Cavalli joint celui d'une mélodie suave, expressive, en rapport avec le caractère des paroles, et d'une harmonie piquante, bien que naturelle, et remarquablement bien écrite. Son instrumentation, composée de violons, violes, basses et du clavecin pour la seconde partie, laquelle est accompagnée seulement par la basse chiffrée, cette instrumentation, dis-je, est élégante et a de l'intérêt par les ritournelles qui dialoguent avec le chant. Je considère ce morceau comme un des monuments les plus intéressants de l'histoire de la musique, parce que l'art y est définitivement constitué. Si la valeur de semblables monuments n'a pas été bien appréciée par les historiens de la musique, cela tient à ce que la musique moderne des derniers temps, où toutes les formes et toutes les ressources sont réunies, était leur objet de comparaison. Pour en juger sainement, il faut, au contraire, comparer avec ce qui a précédé.

J'avais à faire voir que le caractère dramatique s'était emparé de tous les genres de musique, particulièrement de la musique de chambre, d'où l'ancien madrigal avait été banni, ou qui, du moins, avait perdu son ancienne splendeur. Sans m'éloigner de l'Italie, j'en trouvais des preuves nombreuses dans les *Canzoni* de Nascimboni, de Silvani, de Cherici et de Bassani, ainsi que dans les cantates de Mazzaferrato, de Savioni, de Petrobelli et de Cazzati ; mais je crus devoir choisir pour exemple une délicieuse cantilène écrite par Alexandre Scarlatti, sur le rhythme particulier des mélodies populaires de la province de Lecca, au royaume de Naples, bien que l'époque à laquelle elle appartient approche du XVIIIe siècle. Les tendances dramatiques des auteurs que je viens de nommer sont les mêmes que celles de Scarlatti , mais il y a plus de génie chez ce dernier. La cantilène dont il s'agit est un chef-d'œuvre dans tous ses détails et dans son ensemble. Jamais l'expression douloureuse n'a été plus pénétrante que dans cette mélodie. Sa modulation appartient en propre à son auteur, car jamais, avant lui, on n'avait imaginé de moduler d'un ton mineur à un autre ton mineur placé un degré plus bas. L'effet inattendu de cette modulation est plein de mélancolie. Les compositeurs modernes qui recherchent avec soin les successions de tons inusitées ne font pas assez d'usage de celle-là. L'harmonie dont Scarlatti a accompagné sa mélodie est, d'ailleurs, riche d'accords attractifs. Enfin, cette petite composition est une perfection du genre.

Une sorte de réaction contre le style dramatique en faveur des formes classiques du madrigal, fut essayée dans le XVIIe siècle par quelques composieurs, à la tête desquels se plaçait l'abbé Steffani, et plus tard Clari, le meilleur élève de Jean Paul Colonna. Comme les maîtres du XVIe siècle, ces compositeurs considérèrent la musique de chambre au point de vue de l'agrément de l'audition plutôt qu'à celui de l'émotion; pour eux, comme pour les anciens anteurs de madrigaux, les paroles ne furent que le prétexte de la musique. Leurs duos et leurs trios madrigalesques, bien que remplis d'imitations et d'entrées fuguées, ont un charme inexprimable par l'heureuse inspiration des mélodies, par la fréquence des cadences d'*inganno*, et par l'art de faire rentrer les voix après le repos d'une manière presque toujours inattendue et piquante. Admirablement écrites, ces compositions donnent à leur audition un plaisir doux et suave qui leur procura beaucoup de vogue dans la nouveauté, et qui les fait encore considérer comme des modèles de perfection en leur genre ; cependant leur succès ne fut qu'une diversion qui n'arrêta pas le développement des tendances dramatiques dans toutes les parties de l'art. Le charmant duo de Clari, *Cantando un di*, a donné une idée juste à mon auditoire de ce genre mixte par lequel de grands artistes avaient essayé de changer la direction donnée à toute la musique depuis les découvertes de Monteverde.

Avant de quitter l'Italie, où la transformation de l'art avait commencé et s'était achevée, j'avais à parler de la musique d'église et du changement de son principe; j'avais surtout à faire comprendre ce changement par des exemples, car j'en avais déjà expliqué la théorie. Le cadre étroit dans lequel je devais rester ne me permettait pas d'aborder les grandes compositions d'Ugolini, de Benevoli, d'Allegri, de Colonna et de Foggia; il me fallut prendre des monuments de proportions plus modestes dans les œuvres de Stradella et de Scarlatti.

Dans un admirable *aria di chiesa*, le premier me fournit un des exemples les plus remarquables de l'expression dramatique appliquée à la prière dans ce siècle; l'autre, dans un *Ave Regina* à quatre voix concertées, me donna les moyens de faire voir comment entre les mains de ce grand homme le sentiment expressif de la nouvelle tonalité peut s'allier à la sévérité des formes. Toutefois, je ne pus me dispenser de faire remarquer à mon auditoire combien était plus religieux et noble le système dans lequel Palestrina a donné l'essor à son génie, que cette musique nouvelle, toute empreinte de sentiments mondains. Du reste, tout ce qui avait été entendu jusque-là, quel qu'en fût le caractère, avait excité les plus vives émotions.

Dans une inquiète curiosité, l'assemblée attendait que je lui parlasse de la France et de la Belgique, après que les innovations de Monteverde eurent changé la direction de l'art; mais, hélas! ces contrées si productives d'artistes dans les XVe et XVIe siècles, étaient devenues presque stériles dans le XVIIe. La fin du XVIe avait été trop agitée par les troubles religieux et politiques pour qu'il en fût autrement. Chez les Français, après la catastrophe de la Saint-Barthélemi, étaient venues les agitations et les guerres de la Ligue; et lorsqu'à peine on commençait à respirer, la mort violente de Henri IV, la minorité de Louis XIII, la sombre domination de Richelieu, la minorité de Louis XIV, les mazarinades et intrigues de la

Fronde, n'étaient pas des circonstances favorables pour la prospérité des arts. La dernière occasion où la musique avait pu se produire avec éclat à la cour s'était rencontrée dans les noces du duc de Joyeuse avec Mlle de Vaudemont. Puis la culture de cet art avait été concentrée dans quelques maîtrises dirigées par des compositeurs du second ordre et dans les plaisirs du peuple. Les chansons satiriques, amoureuses et bachiques, à voix seule, étaient à peu près le seul genre qui eût de la vogue, et Boesset était le grand homme dans cette espèce de musique. Les instruments commençaient à être cultivés avec succès par quelques artistes heureusement organisés. Ainsi, les deux anciens Couperin brillaient sur l'orgue, Chambonnières sur le clavecin, les deux Gauthier sur le luth, Hurel et Devisé sur le théorbe, Francisque Corbette sur la guitare, Hotteman et Sainte-Colombe sur la viole; mais rien de grand ne se produisait dans la composition.

En Belgique, la terreur inspirée par les cruautés du duc d'Albe avait fait disparaître les grands artistes et fait négliger la culture de l'art. Plus tard, lorsque le calme eut été rétabli, les archiducs Albert et Isabelle vinrent avec leur cour espagnole poser leur vaste éteignoir sur le pays, et c'en fut fait de la musique comme de la littérature belge. Dans tout le cours du XVIIe siècle, on ne peut citer un seul compositeur de cette nation dont les œuvres pussent soutenir la comparaison avec les productions des maîtres italiens.

A l'occasion du mariage de Louis XIV, Mazarin avait fait venir d'Italie des chanteurs qui exécutèrent un opéra de Cavalli. Lulli, alors fort jeune, en écrivit les divertissements, et prit pour son modèle ce même Cavalli et certaines parties du style de Carissimi : son génie lui enseigna les modifications à faire à la manière de ces maîtres pour l'approprier au goût français, et son succès fut complet dans l'entreprise d'un opéra national. Pour donner à mon auditoire une idée générale de l'opéra français de Lulli, j'ai fait exécuter en entier la grande scène d'*Armide* de ce compositeur (*Enfin, il est en ma puissance*), avec les symphonies, récitatifs, airs et chœurs. Cette musique, bien rendue, produisit un effet très-satisfaisant. Lulli représente à lui seul toute la musique dramatique des Français pendant le XVIIe siècle, car les ouvrages écrits par Colasse et quelques autres après lui ne sont que d'assez plates imitations de son style. A l'égard de la musique d'église, elle avait deux représentants dans Lalande et Bernier, le premier, homme d'instinct, mais d'un savoir médiocre; l'autre, savant musicien sans génie. J'avais voulu faire exécuter le motet de Lalande: *Confundantur et revereantur*; mais l'effet ne me satisfit point à la répétition, et j'y renonçai.

Si la France ne m'avait fourni que peu de chose à mettre en comparaison avec les richesses de l'Italie, il n'en était pas de même de l'Allemagne. Pour la musique d'église, je trouvais Henri Schütz, Prætorius, Hammerschmidt, Staden et Stadlmayr, hommes d'une grande valeur; les organistes, tous de premier ordre, étaient Froberzer, Gaspard de Kerla, Samuel Scheidt et Buxtehude; pour l'opéra, le génie original et puissant de Keiser; et enfin, pour clore ce riche XVIIe siècle, Hændel à ses débuts au théâtre de Hambourg.

Les amateurs qui ont suivi mes concerts historiques en 1832 n'ont sans doute pas oublié le bel air du *Basilius* de Keiser, qui fut chanté par Mme Schroeder-Devrient. Cette fois j'ai fait entendre une délicieuse romance de l'*Inganno fedele*, dont le texte est allemand, nonobstant le titre italien. Keiser, créateur de l'opéra allemand, est certainement un des plus beaux génies qui aient brillé dans l'art; tout ce qu'a produit sa plume est riche d'invention et d'instinct. La romance dont je viens de parler est une des heureuses inspirations produites par sa riche imagination. L'instrumentation, piquante et neuve, ne semble pas pouvoir appartenir à un contemporain de Lulli. Je ne saurais donner une idée de l'enthousiasme qu'a fait naître ce morceau.

Enfin, pour terminer cette séance si riche d'éléments divers, j'ai fait exécuter l'air admirable de basse avec chœur du *Judas Macchabée* de Hændel, supérieurement chanté par M. Goossens, excellent élève de Géraldy, et maintenant professeur de vocalisation au Conservatoire de Bruxelles. Je ne dirai rien de cette magnifique composition, connue de tous les artistes et des amateurs de grande musique; je dirai seulement que ses formes colossales et majestueuses ont dignement terminé une séance de près de trois heures, toute remplie des émotions les plus vives.

FÉTIS père.

CONSERVATOIRE DE MUSIQUE ET DE DÉCLAMATION.

Concours annuels.

Le concours d'harmonie simple ouvrait la marche comme toujours, et devait être jugé lundi dernier, mais le jury a cru devoir l'annuler. Le sujet donné était un canon qu'il fallait deviner, comme l'ont fait plusieurs concurrents, tandis que les autres n'ont pas même soupçonné l'énigme. Le jury ne pouvait partager le prix entre tous les heureux Œdipes et ne tenir des autres aucun compte. Il a trouvé plus juste de décider que l'épreuve serait recommencée sur un terrain moins cauteleux, avec des armes plus égales. Aujourd'hui même, les concurrents rentreront en loge et seront jugés demain.

Le concours d'harmonie et d'accompagnement pratique venait ensuite. Le premier prix pour les hommes a été décerné à M. Lecoq; le premier second prix à M. Joseph Wieniawski, le jeune pianiste déjà célèbre, comme son frère Henri, le violoniste; le deuxième second prix à M. Boscade, l'accessit à M. Emile Durand. Ces quatre lauréats sont tous élèves de M. François Bazin.

Pour les femmes, le premier prix a été obtenu par Mlle Hersant; le premier second prix, par Mlle Emilie Leroy, et le deuxième second prix par Mlle Salomon, toutes trois élèves de M. Bienaimé; l'accessit, par Mlle Zolobodjean, élève de Mme Dufresne.

Dans le concours d'orgue, il n'y a pas eu de premier prix; le second a été décerné à M. Franck; l'accessit à Mlle Morel, élève de M. Benoist.

Dans le concours de contrepoint et fugue, MM. Lafitte, élève de M. Carafa, et Franck, élève de M. Adolphe Adam, ont partagé le premier prix; MM. Vital, élève de M. Halévy, et Laboureau, élève de M. Carafa, le second prix; M. Erlanger, élève de M. Halévy, a obtenu l'accessit.

Le concours de contrebasse a valu un premier prix à M. Bourdeau, un second prix en partage à MM. Paulin et Pasquet, tous trois élèves de M. Chaft.

Pour les prix de solfége, il n'y avait pas moins de 85 concurrents, hommes et femmes. Voici le résultat du concours, qui a duré neuf heures consécutives :

Classes d'hommes. Premier prix, partagé entre MM. Legouix, élève de M. Mozin; Delibes, élève de M. Jonas; David, élève de M. Savard; Mangin, élève de M. Mozin.

Second prix, partagé entre MM. Lehuèdé, élève de M. Pastou; Nicolle, élève de M. Mozin; Cremnitz, élève de M. Alkan; Villaufret, élève de M. Jonas; Edouard Lévy, élève de M. Alkan.

Accessit, partagé entre MM. Dannhauser, élève de M. Jonas; Pellereau, élève de M. Alkan; Bernardel, élève de M. Mozin.

Classes de femmes. Premier prix, partagé entre Mlles Hermance Lévy, élève de Mme Dupuis; Stadler, élève de M. Pastou; Lehuédé, élève du même; Picard, élève de Mlle Delsuc; Guillet, élève de Mlle Lorotte; Lascabanne, élève de M. Goblin; Gasché, élève de Mlle Lorotte; Caroline Lévy, élève de Mlle Klotz.

Second prix, partagé entre Mlles Pillevesse, élève de M. Pastou; Loiseau, élève de Mlle Mercié-Porte; Stech, élève de Mlle Raillard; Coche, élève de Mlle Mercié-Porte; Desportes, élève de M. Goblin; Costier, élève de M. Pastou; Lhéritier, élève de Mlle Raillard; Dubord, élève de M. Pastou.

Accessit, partagé entre Mlles Morache, élève de Mlle Delsuc; Debavay, élève de Mlle Lorotte; Deshay-Meifred, élève de la même; Mé-

neray, élève de M. Pastou; Lapierre, élève de Mlle Delsuc; Arnheiter, élève de Mlle Dupuis; Jacquet, élève de M. Pastou; Desperles, élève de Mlle Raillard; Barrault, élève de M. Pastou; Wahall, élève de Mlle Lorotte; Cuercq, élève de la même; Matten, élève de M. Pastou; Kunzé, élève de Mlle Dupuis; Brunswig, élève de Mlle Klotz; Leroy, élève de Mlle Delsuc; Reymond, élève de Mlle Klotz.

Là se termine le bulletin des concours à huis clos.

C'est le piano qui, vendredi dernier, a inauguré les concours publics. Douze concurrents se sont présentés dans la lice pour les classes d'hommes, vingt et une concurrentes pour les classes de femmes.

Le morceau que les hommes devaient exécuter était l'allegro finale de la sonate de Thalberg.

Deux élèves se sont particulièrement distingués, le jeune Planté, qui n'est qu'un enfant pour l'âge (il a onze ans et trois mois), mais qui est déjà un homme pour le talent, et le jeune Cohen, qui n'a que trois ans de plus. Le premier prix a été partagé entre ces deux virtuoses vraiment remarquables, élèves de M. Marmontel; le second prix a été obtenu par M. Savary, qui a bien aussi son mérite et son style individuel : il est élève de M. Laurent. M. Daliot, élève de M. Marmontel, a obtenu l'accessit.

D'autres élèves encore, notamment MM. Deschamps, Gaix, Ketterer, ont réuni plusieurs voix, soit pour le second prix, soit pour l'accessit, mais le jury s'est montré rigoureux à leur égard : il a péché par économie plutôt que par excès de largesse. Il a dû regretter de ne pouvoir avancer en grade MM. Prévost, Lestoquoy et Dollingen, qui avaient obtenu des nominations aux concours des années précédentes.

Les élèves femmes avaient à exécuter des fragments de concerto de Mendelssohn. Trois premiers prix ont été justement décernés à Mlles Vidal, élève de la classe de Henri Herz, suppléé par M. Lecouppey; Hermance Lévy, élève de Mme Farrenc, et Roux, élève de Mme Coche. Trois seconds prix l'ont été de même à Mlles Charron, élève de M. Lecouppey; Caroline Lévy, élève de Mme Farrenc, et Boullée, élève de M. Lecouppey. L'accessit s'est partagé entre Mlles Souton, élève de M. Lecouppey; Watteau, élève du même; Coche, élève de sa mère, et qui n'a manqué le prix que d'une voix; Picard, élève de la même, et Deloigne, élève de Mme Farrenc.

Le violoncelle et le violon occupaient la séance de samedi. Pour le premier de ces instruments, sept concurrents, dont une concurrente, se disputaient la victoire. Mlle Jaurès, jeune et belle personne, qui cultive la musique et la peinture, qui chante et joue du piano, descendait pour la seconde fois dans la lice et se posait en sainte Cécile. Mlle Jaurès, élève de M. Vaslin, a obtenu un accessit de compagnie avec M. Thomas, élève de M. Franchomme. M. Guéroult, élève de ce dernier, a seul remporté le premier prix; MM. Jacquart, élève du même professeur, et Dufour, élève de M. Vaslin, ont partagé le second. Le morceau d'épreuve était de Romberg.

Le concours de violon a été nombreux et brillant comme toujours. Les concurrents avaient à exécuter le concerto en *si* bémol de Viotti, l'un des plus difficiles qui soient sortis de sa plume. Dix-neuf élèves se sont succédé au pupitre. Le premier prix a été décerné à MM. Gout, élève de M. Girard; Labatut, élève de M. Massart, et Julien, élève d'Alard. Ce Julien a dix ans et trois mois : c'est encore un petit et un vrai prodige, qui commence comme tant d'autres voudraient finir. Le second prix s'est partagé entre MM. Ducor, élève de M. Massart; Viault, élève d'Alart, et Lebrun, élève de Guérin. L'accessit a été donné à MM. Aubert, élève de ce dernier professeur, et Deloigne, élève de M. Girard.

A demain et jours suivants, les concours de chant, d'instruments à vent, d'opéra-comique et de grand opéra.

LETTRES SUR L'ÉTAT ACTUEL DE LA MUSIQUE EN ITALIE.

SUITE ET FIN DE LA ONZIÈME LETTRE (1).

Littérature musicale depuis 1800. — L'école napolitaine de M. Staffa. — Le gros prince Léopold. — Le traité de M. de Vecchis. — Grand travail du prince de Colobrano. — L'abbé Fenigni. — Les critiques journalistes. — Les opéras donnés et redonnés par ordre. — Comment on paie un musicien. — Clôture des théâtres. — La nouvelle entreprise de San Carlo. — Personne ne veut de Teatro Nuovo. — Les *Miserere* et la Passion. — Les anticonstitutionnaires.

Notre siècle, que déjà voici à la moitié de sa carrière, a fourni davantage en traités, précisément parce que la production pratique a diminué. Aussi ne sera-ce pas dans les papiers des maîtres actuels que l'on trouvera cette multitude de solfèges, de basses chiffrées, de contrepoints, de fugues et de compositions artificieuses de toute sorte, que les grands compositeurs de l'autre siècle émettaient à foison et comme pour passer le temps, alors même qu'ils publiaient chaque saison des œuvres capitales pour le théâtre et pour l'église. Jusqu'à présent la stérilité de cette partie des terres musicales ne paraît que bien insuffisamment compensée par les livres qui ont paru et qui paraissent encore aujourd'hui. Qu'avons-nous vu en effet, depuis 1800, sortir des presses napolitaines en livres sur la musique? Pour l'histoire, quelques biographies faites le plus ordinairement par des hommes étrangers à l'art et où on a complétement négligé les recherches les plus nécessaires; le *Dizionario*, de l'abbé Rentini, extrait mal fait du *Dictionnaire des musiciens*, de Fayolle, a été pour quelques articles rectifié en ce qui touche les musiciens napolitains, par les recherches de Sigismondi, dont on a seulement publié le précis, car l'objet lui-même y était, dit-on, noyé dans d'éternelles et fastidieuses déclamations. Un littérateur, qui imprime beaucoup de livres et occupe beaucoup de places, a régalé le public d'un mémoire sur la musique du royaume de Naples, dans lequel il a pleinement fait connaître que pour écrire sur l'histoire de l'art musical il ne ne suffit pas d'être érudit de profession et membre de l'Académie herculanaise. Un certain nombre de traités élémentaires ont été imprimés et contiennent à peu près ce que les maîtres écrivaient autrefois en tête du cahier où ils commençaient à faire étudier la musique à leurs élèves et qu'on appelle communément des *principes*, dénomination qui, pour avoir de la justesse, doit représenter uniquement l'idée de *commencement*.

Tout récemment il vient de paraître deux traités relatifs à la composition musicale, ou, pour parler plus exactement, deux commencements de traités, car ce sont encore des ouvrages incomplets, dont sans doute les auteurs ne tarderont pas à donner la suite. Le premier, intitulé *Metodo della scuola napolitana di composizione musicale*, formera quatre parties. La première qui a paru traite de l'*harmonie*; la seconde parlera de la *disposition* et de la formation des *chants*; il ne semble pas que l'auteur entende par là précisément la *mélodie*, mais plus spécialement la composition des exercices scolastiques et principalement sans doute de la fugue et des contrepoints de différentes sortes; la troisième aura pour objet l'*instrumentation*, et la quatrième les *styles*, dont l'auteur n'admet que deux, celui d'*église* et celui de *théâtre*. Du train que vont les choses il pourrait bien, quand il en sera là de son travail, supprimer le style d'église comme il a retranché le style de *chambre*. Ainsi que je te l'ai dit plusieurs fois, il n'y a plus aujourd'hui qu'un style, et c'est le style de confusion.

A lire le simple titre de cet ouvrage, qui a pour auteur le baron Joseph Staffa, on serait en droit de croire qu'il ne s'est proposé autre chose que de donner les préceptes dès longtemps admis dans l'école et approuvés par les maîtres napolitains; telle n'a point été précisément sa pensée, car à peine a-t-il commencé qu'il se met, par plusieurs points de détail, en contradiction avec Fenaroli, auquel il reproche par exemple de n'employer que huit des quatorze accords qu'il admet, dont il désapprouve la manière d'accompagner l'échelle diatonique et qui n'échappe pas à sa critique à l'égard de la disposition générale de son

(1) Voir les numéros 26, 27, 44, 46, 47, 51 et 52 de l'année 1849, et les numéros 4, 19, 21, 23, 24 et 28 de l'année 1850.

recueil d'exemples harmoniques, car on ne peut nommer *traité* un ouvrage où il ne se rencontre que quelques lignes de texte négligemment rédigées. C'est pourtant ce recueil, dont au reste l'utilité est incontestable, qui depuis plus d'un demi-siècle a fait tout le fond de l'enseignement dans l'école de Naples. Dans la nouvelle *école* que M. Staffa se propose de fonder, et c'est là un noble et utile projet, il paraît se proposer surtout d'introduire l'ordre le plus régulier, la logique la plus rigoureuse. D'ailleurs, d'après la marche suivie par la composition musicale, il est incontestable que Fenaroli est devenu incomplet à bien des égards, quoiqu'un maître habile puisse toujours continuer à en faire la base de son enseignement; mais des maîtres judicieux ne se trouvent pas partout, et M. Staffa s'est proposé de venir à leur secours. Je t'envoie son ouvrage afin que tu juges par toi-même s'il a réussi; ton avis toutefois ne saurait être complet avant que l'ouvrage ne le soit lui-même. Tu remarqueras que M. Staffa dédie son livre à Léopold, prince de Salerne, oncle du roi, le seul de la nombreuse famille, si l'on en excepte un autre Léopold, frère du roi et prince de Syracuse, qui ait le goût des beaux-arts, autrefois le véritable apanage des souverains de Naples. En se faisant ainsi le patron des beaux-arts, le pauvre prince s'est singulièrement endetté; il a emprunté sur tout ce qu'il possédait, voire sur les tableaux qu'il acquérait avec empressement autant par goût que pour être utile aux artistes. Aussi, tandis que le neveu reste tapi dans ses tristes palais, que leur magnifique position ne saurait plus égayer, le bon Léopold se promène partout sans gardes et sans suite, respecté même de ses créanciers et chéri de tout le monde, qui s'arrête à l'envi pour saluer cette bonne, grosse, franche, loyale et honnête figure. On se rappelle surtout qu'au 15 mai, cet homme en apparence apathique et timide, se montra seul dans les rues de la ville et aux endroits les plus dangereux, s'efforçant de calmer l'irritation du peuple et surtout d'arrêter l'effusion du sang. Il est rare que, si l'occasion s'en présente, le vrai courage ne s'unisse pas à la bonté; l'âme alors se fait forte parce qu'elle est pure.

Parallèlement au livre de M. Staffa, s'en imprimait un autre qui cependant a paru quelques mois plus tard; il est intitulé *Compendio di contrappunto dell'antica e moderna scuola di musica napolitana*; son auteur est M. Jean-Baptiste de Vecchis, élève de Zingarelli, pour lequel cet habile maître avait une affection particulière et dont il s'était plu à cultiver spécialement les études harmoniques. Il faut dire en effet que Zingarelli, qui s'inquiétait peu des élèves paresseux ou inintelligents, s'attachait particulièrement à ceux qui se montraient laborieux et bien disposés. Avec ceux-ci jamais il n'épargnait ni le temps, ni les préceptes, ni les exemples, et voilà pourquoi il avait distingué M. de Vecchis, qui, en publiant son traité de contrepoint, annonce tout d'abord que c'est surtout un tribut de reconnaissance qu'il paye à la mémoire de son maître. Il a en effet basé tout son enseignement sur les règles fournies par Zingarelli, dont il possède les dictées corrigées de sa propre main. Il a tâché d'ajouter à ces règles ou pour mieux dire d'en tirer et d'en déduire tout ce qui était nécessaire à l'enseignement de l'art tel qu'il existe aujourd'hui. En conséquence il a divisé tout l'ouvrage en deux parties, dont il ne publie que la première, consacrée à l'harmonie en général. Il y traite, en six livres, de la basse et des accords, des règles préliminaires du contrepoint, autrement de la manière d'accompagner les basses chiffrées selon chacun des intervalles; il entame ensuite la composition à deux, trois et quatre voix, puis il passe à l'étude du contrepoint double, du canon et de la fugue; il termine par un appendice sur le plain-chant et la manière de l'accompagner. Encore ici on ne peut, sans connaître la seconde partie, bien juger de l'ensemble des idées de l'auteur; car c'est là qu'il exposera l'application des règles données dans la première, et développera, comme il l'annonce, ses théories esthétiques, qui ont pour objet la base de ses relations avec l'art musical. Je ne sais si ce que je viens de dire te donnera une idée suffisante du travail de M. de Vecchis, auquel on peut reprocher un peu de confusion en quelques parties, mais qui sera certainement accueilli des professeurs de musique à qui la dédicace en est faite : il leur montrera l'enseignement de l'école de Naples tel qu'il a été depuis le commencement du siècle, leur fournira plusieurs utiles règles de détail et pourra empêcher les élèves de s'écarter de la bonne route, tout en admettant les usages nouveaux qui auraient été rejetés par les anciens maîtres, mais auxquels la pratique des modernes a donné le droit de bourgeoisie.

Outre ces deux publications nouvelles, qui prouveront que si maintenant l'imagination est devenue peu fertile à Naples, au moins la réflexion paraît elle y être occupée de quelque chose, je te dirais bien un mot d'un autre travail très-remarquable, dont j'ai vu quelques fragments et qui est dû à un amateur qui ne connaît pas d'égal à Naples, et n'en rencontrerait pas beaucoup ailleurs; mais comme j'aurai à te reparler du prince de Colobrano dans la lettre que je t'écrirai sur le dilettantisme de ce pays-ci, je me bornerai, quant à présent, à dire que l'ouvrage de ce noble amateur est un travail sérieux, s'étendant à toutes les parties de la composition musicale, et qui ne formera pas moins de quatre gros volumes.

Parmi les ouvrages imprimés depuis quelque temps, je ne vois plus à citer que la *Dissertazione sull'origine e progressi della musica sacra ed ecclesiastica* de l'abbé Ferrigni-Pisone. Cet intitulé offre, comme tu le vois, une assez singulière batologie à laquelle peut-être l'auteur a entendu malice; car je sais fort bien, comme je te l'ai déjà manifesté (1), que l'on peut faire à l'église de la musique qui ne soit pas sacrée. Quoi qu'il en soit, cette dissertation fort sage et fort savante se trouve accolée à la traduction italienne d'un très-mauvais et très-incomplet *Dictionnaire liturgique* du révérend Jean Diclich, que l'on est forcé d'acheter à son corps défendant pour avoir l'ouvrage de M. le chanoine Ferrigni. Quoi qu'il en soit, la dissertation prouve, dans son auteur, une réelle instruction, de vastes recherches et une connaissance suffisante du plain-chant. A ce propos, ne penses-tu pas comme moi qu'il serait bien à désirer que certains membres du clergé régulier ou séculier, qui, en Italie, peuvent disposer de tant de temps, en employassent une partie à des recherches sur la musique des églises des lieux où ils habitent, en remontant en arrière aussi loin que possible, sur les livres manuscrits ou imprimés qu'il possèdent, et qui si souvent gisent oubliés dans les armoires du chœur ou de la sacristie. Des recherches de ce genre qu'ils pourraient faire à loisir sans déplacement et sans gêne, seraient fort utiles à l'art et même amèneraient en beaucoup de cas des résultats tout à fait inattendus. C'est malheureusement à quoi l'on ne paraît pas songer le moins du monde.

Il est une autre classe d'écrivains sur la musique qui serait bien plus nombreuse si les journaux n'avaient été, depuis la fermeture des chambres, réduit à un fort petit nombre; ce sont ceux qui s'appellent eux-mêmes *critiques*, sans se douter même de la véritable valeur de ce mot, qui supposerait chez eux une instruction réelle dans les matières dont ils traitent, un grand nombre de connaissances accessoires, une étude profonde et continuelle d'une foule de questions que peut faire naître un nouvel ouvrage, enfin, une parfaite indépendance d'idées et un complet désintéressement. L'échantillon que je te donnais dernièrement des louanges outrées et déplacées jusqu'au ridicule dont ils comblaient un opéra nouveau a pu te faire juger à quel point ils réunissent tous ces avantages; au reste, pour leur excuse, les *jugeurs* napolitains peuvent dire qu'il en est à peu près de même partout. En effet, de tous les arts c'est toujours sur la musique que ses soi-disant critiques dont je parle écrivent le plus et le plus mal.

Il est vrai que souvent les nouveautés dont ils rendent compte sont assez peu de nature à les inspirer et à élever leurs idées. On donnait par exemple, l'autre jour, au *Teatro Nuovo* un nouvel ouvrage, reçu, appris, chanté *par ordre*, et, il faut le dire, sifflé et tombé en très-bon ordre. C'était l'œuvre d'un amateur ci-devant garde du corps de Sa Majesté et aujourd'hui baron de son état pour toute occupation, mais toujours bien vu à la cour. Donnée au milieu des représenta-

(1) Voir lettre huitième.

tions de la *Delfina* de Lillo, dont le succès s'est maintenu, la nouvelle pièce a pu à peine aller jusqu'à la fin, et néanmoins le jour suivant *ordre* est venu de la rejouer; car il faut te dire qu'ici l'administration d'un théâtre ne règle le roulement des pièces que sauf le bon plaisir du pouvoir : le matin, chaque théâtre envoie à la police les titres des pièces qu'il se propose de donner le soir, et la police est libre, non-seulement d'empêcher une représentation qui ne lui conviendrait pas malgré la possession acquise et après toutes les autorisations préalables, mais encore de lui substituer telle autre pièce qui lui plaît. Selon mon habitude de tout dire, je ne dois pas dissimuler qu'en quelques cas bien rares, cet usage, qui jadis subsistait aussi en France, a pu être avantageux. Le hasard fait qu'il me passe sous les yeux une note d'après laquelle je vois qu'à Paris, le 26 février 1765, l'opéra-comique de *Tom-Jones* éprouva une chute complète. Philidor était auteur de la musique, Poinsinet des paroles. Celui-ci avait précédemment écrit un divertissement pour les enfants de France (Louis XVI, Louis XVIII et Charles X); il obtint par leur moyen que le 1er mars suivant *Tom-Jones* fût redonné par ordre; il eut alors un grand succès qui se maintint à toutes les reprises. Mais c'est là une exception. L'inconvénient est continuel et immédiat, car d'après un tel usage, il se pourrait que le spectacle du jour fût souvent réglé par la maîtresse du ministre de la police. Mais par bonheur chacun sait que les ministres n'ont jamais de maîtresse. Serait-ce par hasard de cette interpolation malencontreuse que le *Teatro Nuovo* aurait voulu argumenter pour refuser à Lillo de tenir les engagements pris avec lui et de lui payer ce qui lui était dû? Le compositeur a été obligé de mettre opposition légale à la recette chaque soir, qui heureusement continue d'être bonne quand on donne sa pièce; il doit se trouver suffisamment garanti aujourd'hui.

Les théâtres ont été fermés comme de coutume la veille du dimanche des Rameaux. Les théâtres de musique ne se rouvriront que sous de nouvelles administrations. Les *impresari* de San-Carlo et du Fondos, sous le nom de Winter, ont été déclarés déchus comme n'ayant pas rempli leurs engagements et ayant été obligés d'abandonner le cautionnement aux créanciers ; une nouvelle société dont on cite les membres, mais dont on ne sait encore quel sera le gérant, est déjà formée et sera vaisemblablement acceptée. Il y a toujours des gens qui ont de l'argent à perdre; je voudrais bien leur ressembler, sans cependant faire comme eux jusqu'au bout. Quant à la future société du *Teatro Nuovo*, elle n'est pas encore formée et l'on ignore par conséquent quelles seront les dupes. Ce n'est pas que je souhaite à qui que ce soit de l'être; mais en vieillissant et par expérience je recommande volontiers à tout le monde de se garder des fripons.

Nous n'avons donc de spectacle pendant toute la semaine sainte que le *Miserere* de Zingarelli, qui ne m'a jamais paru mériter tout à fait la grande réputation qu'on a cherché à lui faire, parce qu'il n'est point, à mon avis, traité comme aurait dû l'être un morceau en chœur sans accompagnement, mais de style moderne; Basili, maître de la chapelle vaticane, en a composé un en ce genre dont la contexture est infiniment plus heureuse, quoique la tendance et les cadences soient d'un goût bien plus modernes; je l'ai entendu avec grand plaisir à Rome il y a un an; c'est depuis bien plus longtemps que j'ai entendu pour la première fois le *Miserere* de Zingarelli, et alors il était présent à l'exécution, on s'efforçait d'y apporter tout le soin possible; maintenant tout cela n'existe plus, et cette composition, qui après tout n'est pas sans mérite, souffre grandement de la négligence et nonchalance des chanteurs.

S'il était permis de rire à propos de la Passion, je t'avoue que je l'aurais fait à l'église des Philipines où j'en ai entendu chanter le récit d'une si étrange manière que je ne l'oublierai de ma vie. C'était un Père assez âgé qui faisait sans doute du mieux qu'il pouvait ; mais il émettait le son avec de si prétentieuses grimaces, il prolongeait ou ralentissait les durées avec des nuances si étrangement coloriées, il passait du fort au faible d'une façon si singulière, il ajoutait de si réjouissantes broderies que le résultat avait un caractère unique, car avec tout cela il faussait à faire perdre aux colonnes leur aplomb.

Il faut pour finir que je rentre au Conservatoire. Je t'avais dit que l'on avait présenté au collége royal de musique la pétition demandant la suppression de la constitution et qu'un professeur seul avait refusé de signer; il a fini par s'exécuter comme les autres. Il ne faut cependant pas en vouloir à ces pauvres gens, dont quelques-uns mourraient littéralement de faim s'ils n'avaient leur place. Quant aux deux gouverneurs, MM. Volpicella et Spinelli, qui ont rendu d'éminents services à l'établissement où ils ont ramené l'ordre et la bonne administration, ils ont l'un et l'autre positivement refusé d'apposer leur signature à cet acte odieux de bassesse et d'hypocrisie. Sans doute ils seront destitués au premier jour, quoique leurs fonctions soient gratuites. Mais ce qui dépasse toute croyance, c'est qu'on a ensuite fait signer la pétion aux élèves, parmi lesquels il y en a de dix ans, et dont pas un, parmi les plus âgés, même parmi ceux qui dans le temps firent sauter les pianos et manquèrent de faire sauter les recteurs par la fenêtre (1), n'a jamais lu la constitution. A ceux qui ne consentiraient pas, on devait à Pâques refuser l'absolution : tous s'empressèrent de signer. Pour des jeunes gens, il fallait qu'ils crussent avoir de bien gros péchés sur la conscience.

La tienne qui est si nette n'en est que plus indulgente, et en absolvant toutes les faiblesses humaines, elle y comprendra, j'espère, la lettre que je t'écris aujourd'hui.

ADRIEN DE LA FAGE.

ARTISTES CONVAINCUS. — ARTISTES SÉRIEUX.

HOMMES D'AVENIR.

Les idées s'usent, dit-on : qui s'en étonnerait? Ce sont toujours les mêmes qui servent depuis des siècles. Une idée neuve est aussi rare qu'un nouveau plaisir : on offrirait des millions sans la trouver.

Quant aux mots, c'est différent. Les mots ressemblent à la monnaie qui circule. S'ils se détériorent par le frottement, s'ils perdent de leur valeur et de leur poids par l'usage, la ressource est facile : on en fabrique de nouveaux, on en rajeunit d'anciens. C'est un procédé vieux comme le monde. Horace compare les mots aux feuilles des bois, qui tombent et se renouvellent.

. . . . . ita verborum vetus interit ætas,
Et juvenum ritu florent modo nata vigentque.

L'idée, c'est le corps qui reste à peu près le même tant qu'il subsiste.

Le mot, c'est l'habit qui change toutes les saisons et se confectionne suivant la mode.

La mode est souvent fantasque et bizarre.

Longtemps nous n'avons eu que de grands artistes, des artistes célèbres, éminents, excellents, distingués, toutes dénominations qui se rapprochent, qui se touchent, et qu'il faut pourtant se garder de confondre sous peine de s'attirer beaucoup d'affaires et de réclamations.

Aujourd'hui nous avons les artistes *convaincus!* Eh! oui, sans doute, *convaincus* : cela se dit, cela s'imprime, et jamais il ne m'est arrivé de rencontrer sur mon chemin cette épithète sans qu'à l'instant l'envie ne me prît de hasarder humblement cette question bien simple : *Convaincus*, de quoi?

Serait-ce, par hasard, de leur mérite?

Si c'est de l'excellence de l'art qu'ils exercent, de la beauté du morceau qu'ils exécutent, franchement cela ne vaut pas la peine d'en parler. En disant que ce sont des artistes, vous avez dit tout ce qu'il fallait dire, et vous avez bien fait de ne pas ajouter que ce sont des artistes *sérieux*, des hommes *d'avenir*.

(1) Voir une des lettres précédentes.

Artistes *sérieux!* hommes d'*avenir!* Encore des qualités mises en circulation par la mode!

Vous souvient-il du jour où, fatiguée à l'excès des opinions *justes* et *raisonnables* qui avaient considérablement vieilli, la mode inventa les opinions *consciencieuses*? De ce jour, il ne s'agit plus d'avoir raison ou tort, de juger bien ou mal, d'être dans le vrai ou dans le faux, il s'agit d'être *consciencieux*. Dès qu'un critique était *consciencieux*, il pouvait tout dire et tout faire; on le tenait quitte de bon sens et d'esprit. La *conscience* couvrait tout, erreur et folie.

En serait-il de même de la *conviction?*

Convaincus, tant que vous voudrez, mes chers artistes; encore est-il bon de savoir pourquoi et à propos de quoi?

La conviction, par elle-même, et abstraction faite du sujet auquel elle s'applique, ne saurait être une vertu.

La conviction peut se tromper, s'égarer, s'aveugler, ni plus ni moins que la conscience.

Être *convaincu* qu'on a du génie, cela ne prouve pas même qu'on ait du talent.

Etre un artiste *sérieux*, cela n'empêche pas de faire *sérieusement* des sottises.

Etre un homme d'*avenir*, cela ne veut pas dire qu'on ait du présent, tout au contraire. Cela ressemble à la promesse de la vie future, inventée tout exprès pour consoler les malheureux d'ici-bas.

Est-ce qu'il pourrait jamais y avoir du mérite à être *convaincu* de son mérite?

Ah! rendez-nous le temps où les plus grands artistes étaient ceux qui doutaient le plus d'eux-mêmes, qui craignaient toujours de n'avoir pas frappé assez juste, de n'avoir pas frappé assez fort, qui, à l'heure de l'épreuve, sentaient toujours leur cœur défaillir, leur foi vaciller, non la foi en l'art, mais la foi en eux-mêmes.

Et, de nos jours encore, cherchez bien; quels sont les artistes le moins convaincus? Ceux qui auraient le plus de droit de l'être. Ils frémissent et tremblent comme des enfants derrière un rempart de chefs-d'œuvre. Aussi n'est-ce jamais à ceux-là que la critique fait l'honneur de sa laudative épithète.

Les artistes *convaincus*, ceux que la critique empanache fièrement de ce titre, ce ne sont ni les vétérans de l'art, ni les athlètes vainqueurs dans cent combats; non, ce sont les conscrits, les imberbes, les écoliers sortant tout frais émoulus de l'école. Voilà les artistes qu'elle félicite de ne douter de rien, de n'avoir peur de rien, de posséder la *conviction* intime! C'est quelque chose peut-être, mais enfin ce n'est pas tout.

Et quand cette *conviction* si ferme ne réussit pas, quand elle échoue (et cela s'est vu trop souvent), quand l'artiste *convaincu* ne parvient pas à faire passer sa *conviction* dans le public? Oh! alors (et cela se voit trop souvent aussi), l'artiste *convaincu* se révolte, s'indigne, se met en guerre déclarée avec le genre humain tout entier. — J'ai du talent, du génie; j'en suis *convaincu*, et l'univers refuse de le croire! L'univers ne m'adore pas, ne m'encense pas, ne me dresse pas des statues! Donc l'univers n'a pas le sens commun! Donc, il faut tout changer, tout renverser, les hommes et les choses!

C'est ainsi que chez quelques-uns la *conviction* d'eux-mêmes aboutit à la négation de l'ordre social.

Le ciel nous préserve des artistes *convaincus!* Il n'en existe pas de plus arrogants, de plus intraitables! Loin de les féliciter, je suis tenté de les plaindre, et d'abord je me plains d'eux!

Je me plains aussi, et très-fort, des artistes *sérieux*. Oh! la race ennuyeuse, composée spécialement de ces virtuoses cadavéreux, tristes à voir, tristes à entendre, qui se vouent par penchant, par plaisir, par *conviction*, à exécuter tristement la plus triste musique du monde!

Rendez-nous ces artistes, bons vivants, bons enfants, qui marchaient à leur pupitre d'une autre allure qu'on ne marche à un échafaud, qui avaient toujours la gaîté dans les yeux, sur les lèvres, et ne manquaient jamais de sourire en exécutant les passages les plus difficiles! Je suis pourtant *convaincu* que c'étaient de grands artistes, quoiqu'ils ne fussent pas trop *sérieux*!

Artistes *convaincus*, que votre *conviction* vous soit légère, mais sachez qu'elle est souvent bien pesante à vos auditeurs, et même à vos amis. La plus sage et la plus utile des convictions, c'est celle qu'on n'est pas infaillible.

Artistes *sérieux*, prenez garde au comique! Rappelez-vous que les meilleures bouffonneries ont été faites avec l'idée de la mort, qui n'est pas moins sérieuse que vous.

Hommes d'*avenir*, pensez que le temps vole, et qu'au bout du compte un siècle n'a que cent ans!

Et vous, écrivains qui sentez le besoin de donner un habit neuf à votre style, un costume frais à vos idées, taillez en plein drap dans une autre pièce; renvoyez à la friperie les artistes *convaincus*, les artistes *sérieux* et les hommes d'*avenir*, dont le règne est plus que passé!

PAUL SMITH.

RECTIFICATION.

On a fort mal à propos donné de la publicité à une affaire qui devait plus que toute autre se traiter à huis clos et presque en famille.

On y a mal à propos aussi mêlé le nom de M. Edouard Monnais, commissaire du gouvernement, dont la personnalité doit toujours s'effacer lorsqu'il agit, parle ou écrit par ordre du ministre.

Puisqu'on a déplacé la question, il faut bien la rétablir.

Non, le ministre de l'intérieur, pas plus que son représentant, n'a signifié au directeur d'aucun théâtre l'ordre d'expulser les claqueurs du temple, et de se passer, à l'avenir, de ce qu'on est convenu d'appeler en beau langage les *entrepreneurs de succès*.

Mais le ministre, appuyé de l'avis de la commission des théâtres, a pensé qu'il était mauvais, dangereux, incompatible avec la dignité d'un théâtre subventionné par l'État, que les *entrepreneurs de succès* achetassent leur charge à beaux deniers comptants. Il a pensé que les claqueurs, pour les appeler par leur véritable nom, et en admettant la nécessité de leurs services, devaient être à la solde de la direction, et non la direction à la solde des claqueurs.

Dira-t-on que la somme versée par le chef des claqueurs, à son entrée en exercice, tient lieu de cautionnement? A quoi bon? La meilleure garantie qu'on puisse avoir de sa conduite, n'est-ce pas la faculté de le renvoyer au premier grief, ce qui est toujours facile quand on ne lui doit rien, et ce qui l'est beaucoup moins lorsqu'il faut préalablement lui restituer une somme importante.

Il ne s'agit donc nullement de supprimer la claque; il s'agit de la réduire à sa plus simple expression.

Si c'est un mal indispensable, il s'agit de le restreindre au lieu de l'augmenter outre mesure.

Voilà, en deux mots, la théorie du ministre et de la commission des théâtres.

Quant à M. Edouard Monnais, il n'a fait autre chose que transmettre les ordres qu'il avait reçus.

On a invoqué son expérience personnelle.

Il est vrai que M. Edouard Monnais a passé par la direction de l'Opéra, mais à cette époque, on n'y connaissait pas l'argent des chefs de claque.

Jamais M. Véron n'avait voulu entendre parler d'un marché de cette espèce. M. Duponchel avait suivi l'exemple de M. Véron, et ce n'est que sous la direction suivante que cette honorable tradition fut oubliée.

Maintenant que les faits sont bien entendus, que la question est nettement posée, notre confrère du *Messager des Théâtres* reconnaîtra sans peine qu'on l'avait induit en erreur. Nous nous en rapportons à sa loyauté.

NOUVELLES.

*** Les travaux de réparation et de construction se poursuivent activement à l'Opéra. Les répétitions vont bientôt recommencer, et l'on s'occupera sans interruption des études du nouvel ouvrage d'Auber, *l'Enfant prodigue*.

*** Le *Prophète* a été repris à Vienne avec un redoublement de succès. C'est Mlle Johanna Wagner qui chante le rôle de Fidès. Toutes les places sont retenues pour les cinq représentations qu'elle doit donner.

*** Le théâtre de l'Opéra-Comique a fait relâche trois fois cette semaine pour les répétitions générales de *Géralda* ou *la Nouvelle Psyché*, ouvrage en trois actes de MM. Scribe et Adolphe Adam. La première représentation en a été donnée hier au soir et on comptait sur un beau succès.

*** Jenny Lind a quitté Stockholm le 29 juin. Elle s'est embarquée sur le steamer le *Gauthiod* pour Lubeck. Quelques moments avant son départ, Jenny Lind a envoyé au président de la société de tempérance de Stockolm la somme de 1,000 rixdalers de banque (5,000 fr.) pour être distribuée comme récompense aux personnes qui ont le mieux observé l'abstinence des boissons alcooliques.

*** Goria va partir pour Boulogne-sur-Mer, où il donnera plusieurs concerts.

*** L'excellent pianiste-compositeur, Louis Lacombe, vient de donner à Orléans un concert dans lequel il a obtenu un succès d'enthousiasme. Immédiatement après, M. Erard lui a fait don de l'admirable instrument sur lequel il s'était fait entendre.

*** M. Wallerstein, le compositeur de polkas par excellence, est en ce moment à Paris. Le succès de ses dernières compositions n'est pas moins grand à l'étranger que chez nous. Voici ce que nous trouvons à ce sujet dans un journal de Leipzig : « Bien que les compositions de Wallerstein appartiennent exclusivement au domaine de la musique de danse, elles sont dignes cependant par leur mérite d'une appréciation toute particulière. Il y règne une mélodie toujours agréable, on y trouve une simplicité si extraordinaire, jointe à un sentiment si puissant du rhythme, qu'on ne peut résister au charme que fait naître chez tout le monde le caractère un peu mélancolique de ces compositions. Ces danses sont publiées en France, en Allemagne, en Angleterre et en Russie. Tandis qu'on les joue en Allemagne dans les salons, les fêtes, les kermesses, sur les bords du Rhin et à Hambourg, en Belgique les carillons de Liége et de Lieven, en faisant résonner l'air de la polka de *Jenny Lind* et de la redowa d'*Amour*, n'ont pas moins puissamment contribué à leur propagation. »

*** Il paraît que le théâtre de l'île Maurice vient d'être reconstruit dans le *style indien* : des agents sont chargés de former une troupe française pour cet endroit lointain, et généralement peu favorable aux artistes qui s'y transportent. M. Bauche, qui a paru à l'Opéra-Comique, le ténor Arnaud et un comique secondaire de la province, M. Neveu, sont déjà engagés. La troupe passera une saison à Bourbon.

*** La troupe italienne de la Havane a donné, le 24 juin, au théâtre d'Astorg-Place, à New-York, la première représentation des *Huguenots*. L'œuvre magnifique de Meyerbeer a été couronnée du succès le plus éclatant. Les artistes qui ont rempli les principaux rôles ont été couverts de fleurs et applaudis avec enthousiasme.

*** Les frères Garnier, éditeurs, viennent de publier un charmant petit volume, intitulé : *les Poëtes de l'amour*, comprenant toutes les pièces les plus curieuses en ce genre, depuis le xve siècle jusqu'à nos jours, depuis Charles d'Orléans et Alain Chartier, jusqu'à Béranger et Théophile Gautier. Ce recueil pourrait avec raison revendiquer le titre d'encyclopédie de la poésie amoureuse : il sera de la plus grande utilité aux faiseurs de romances et aux compositeurs, qui sont toujours en quête de paroliers et de paroles. Il est précédé d'une spirituelle et intéressante introduction due à la plume élégante de M. Julien Lemer.

*** Nous avons rendu pleine justice à l'ouvrage de M. P. Dorval, *l'Art de la Prononciation appliquée au Chant*. Voici une lettre qui vient à l'appui de nos éloges; elle est adressée à l'auteur par un chanteur dont la prononciation n'a pas été le moindre mérite :

« J'ai parcouru attentivement votre travail sur *l'Art de la prononciation* » *appliquée au Chant*, et je reconnais avec un vrai plaisir le mérite des moyens » ingénieux que vous employez pour le mettre à la portée des élèves.

» Votre traité est un appendice *indispensable* à tous ceux qui s'occupent » sérieusement du chant, et qui désirent acquérir une bonne articulation.

» Recevez, mon cher ami, mes sincères compliments, etc.

» Signé PONCHARD.

» Paris, le 1er juillet 1850. »

*** L'Angleterre a perdu non-seulement un prince, mais un musicien et un protecteur de l'art musical en la personne du duc de Cambridge, septième fils du roi Georges III, et oncle de la reine Victoria. Né le 24 février 1774, il avait 76 ans et cinq mois. L'amour de la musique était un héritage de famille. Georges III avait une véritable passion pour l'illustre Haendel. Georges IV jouait très-bien du violoncelle, et le duc de Cambridge, du violon. Les deux frères exécutaient avec les plus habiles instrumentistes de leur temps la musique de Haendel, Mozart et autres compositeurs du premier ordre. Il se faisait remarquer à toutes les représentations un peu importantes des théâtres lyriques de Londres, par l'excentricité de ses manifestations d'enthousiasme; il ne se contentait pas d'applaudir, il faisait toutes sortes de gestes approbatifs, il battait la mesure de manière à être vu de tout le monde, et souvent, au milieu d'un morceau, il lui arrivait d'interrompre le chanteur ou la cantatrice par un de ces bravos éclatants qui font explosion dans toutes les parties d'une salle. Le duc de Cambridge se plaisait surtout dans les réunions où l'on faisait de la musique instrumentale. Nous l'avons vu souvent aux matinées de notre compatriote Rousselot, célèbres à Londres sous le nom de concerts Beethoven, et à celles de M. Hella, où il a fait souvent la partie de violon avec un talent dont aurait pu s'enorgueillir plus d'un artiste en réputation. La mort du duc de Cambridge sera un sujet de deuil pour tous les musiciens l'Angleterre.

Chronique départementale.

*** *Brest.* — Les deux premières auditions de la nouvelle troupe de M. Mequet ont été on ne peut plus favorables aux artistes qui la composent. Mme Cornelis, dans le rôle de Rachel de la *Juive*, s'est montrée excellente cantatrice; M. Coulon, première basse en tout genre, possède une voix sonore étendue, brillante, dont il tirera un excellent parti dès qu'il aura acquis encore un peu d'expérience. M. Vincent, qui faisait sa rentrée dans le rôle d'Eléazar, s'en est parfaitement acquitté et a été admis à une grande majorité.

*** *Plombières.* — La saison musicale vient de s'ouvrir par un concert qui nous a révélé deux talents hors ligne : Mme Legros, cantatrice, élève distinguée de Garcia, et M. Legros, violoncelliste, formé à l'école et par les soins de Franchomme. Le grand air du *Caïd*, admirablement interprété par Mme Legros, des variations brillantes, aussi merveilleusement exécutées que savamment arrangées par M. Legros, ont fait éclater de toutes parts les plus chaleureux applaudissements. Sans doute un bel avenir attend ce jeune couple artistique.

Chronique étrangère.

*** *Berlin.* — L'association des artistes musiciens a décidé qu'un monument funéraire serait érigé à la mémoire de feu le maître de chapelle M. Nicolaï.

*** Le prince de Prusse, lors de son passage à Bruxelles, a honoré de sa présence la représentation de la *Fée aux Roses*, opéra de M. Halévy. Le prince s'est montré on ne peut plus satisfait de cette charmante partition, ainsi que de la manière dont elle a été exécutée. La *Fée aux Roses* fera son apparition sur le théâtre royal de Berlin, à la prochaine saison d'hiver. — Spohr est arrivé ici le 14, venant de Breslau, où il a dirigé la représentation de son opéra. — Le centième anniversaire de la mort de Sébastien Bach sera célébré ici par un grand festival que donnera l'académie de chant.

*** *Riga.* — Parmi les ouvrages nouveaux représentés dans ces derniers temps, *les Huguenots* sont en première ligne. Cet opéra, que l'on joue ici sous le titre de *Raoul et Valentine*, a eu un grand succès et reparaît souvent sur l'affiche.

*** *Saint-Pétersbourg.* — M. Louis Schubert, directeur de l'opéra allemand dans cette capitale, vient d'y décéder à la suite d'une courte maladie.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

— C'est aujourd'hui qu'a lieu la publication d'un nouveau morceau de piano de Thalberg, et que ce grand artiste a exécuté avec un immense succès dans les concerts de Mme Sontag au Conservatoire. Le titre de cette œuvre est *Variations Caprices* sur l'*Elisire d'amore*, op. 66. Les honneurs du bis décernés à l'éminent pianiste toutes les fois qu'il l'a exécuté, nous dispensent d'en faire ici l'appréciation; nous nous bornerons à constater que l'*Elisire d'amore* de Thalberg est en tout point une œuvre de piano admirable.

CHEZ L'AUTEUR, 14, RUE TRONCHET, ET CHEZ BRANDUS ET Cie, ÉDITEURS, 87, RUE RICHELIEU.

MANUEL GÉNÉRAL DE MUSIQUE

A l'usage de l'Enseignement élémentaire du Chant, des Instruments et de la Composition

PAR

SIGISMOND STERN.

1 vol. in-8o. Prix : 6 fr.; sur chine : 8 fr.

PARIS, IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

17e Année. N° 30. 28 Juillet 1850.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres. Cramer, Beale et Cie, 201 Regent street.
St-Pétersbourg. Bellizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musical.
Rome. Merle.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Id.
Leipzig. Michelsen.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement

Paris, un an. . . . . 21 fr.
Départements et Belgique. . . . 30
Etranger. 34

Annonces.

50 cent. la ligne. . . . . pour 1 fois.
30 cent. . . . . pour 3 fois.
20 cent. . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Théâtre de l'Opéra-Comique, *Giralda ou la nouvelle Psyché*, paroles de M. Scribe, musique d'Adolphe Adam (première représentation), par **Henri Blanchard**. — Id., par **F. Halévy**. — Conservatoire de musique et de déclamation, concours annuels. — Nécrologie. Mme Boulanger. — Correspondance, Londres, la *Juive* à Covent-Garden. — Nouvelles et annonces.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

Giralda ou la nouvelle Psyché,

Opéra-comique en trois actes, paroles de M. Scribe, partition de M. A. Adam.

(Première représentation le 20 juillet 1850.)

La muse de M. Scribe, — s'il est permis de parler de muse en pleine moitié du XIXe siècle, — la muse de M. Scribe, qui a tant opéré de restaurations royales à l'Opéra-Comique, vient de restaurer la vieille légende mythologique de Psyché si délicieusement contée par notre La Fontaine ; et quelque peu aussi le conte de la *Fiancée du roi de Garbe* du même auteur, cette séduisante fiancée nommée Alaciel qui, avant d'arriver dans les États et dans les bras du roi, son véritable époux, seigneur et maître, au dire de notre conteur naïf et malin tout à la fois :

Changea huit fois de chevalier.

Giralda l'Espagnole, la nouvelle Psyché, ne passe pas précisément en la possession de tant de gens : quatre concurrents seulement se la disputent. La curiosité joue ici son rôle traditionnel, et l'on voit l'héroïne de M. Scribe, comme celle de la fable, armée d'une lampe, avançant un pied, comme le dit aussi La Fontaine en sa prose aussi charmante que ses vers, puis un autre, et prenant bien garde à les poser par mesure, comme si elle eût marché sur des pointes de diamants. Elle retenait jusqu'à son haleine, et craignait presque que ses pensées ne la décelassent. Il s'en fallut peu qu'elle ne priât son ombre de ne point faire de bruit en l'accompagnant. — Le bonhomme avait presque deviné le style romantique ; mais celui-là est délicieux.

Nous voilà au centre de l'action sans avoir commencé par le commencement. Comment analyser, au reste, l'esprit, les situations comiques, aussi piquantes qu'invraisemblables, les personnages aussi amusants qu'impossibles que M. Scribe met en jeu avec une adresse infinie sous ses trappes dramatiques ou ses gobelets d'escamoteur spirituel ? Ce serait demander pourquoi et comment tant d'individus amusants se trouvent réunis dans le cabinet du cinquième acte du *Mariage de Figaro*, et en sortent à l'ébahissement des personnages qui sont en scène et pour le plus grand contentement des spectateurs. Le libretto de *Giralda* est conçu dans l'esprit de ce célèbre imbroglio. Or, le comique de situation et le quiproquo sont toujours d'un excellent effet au théâtre. Du reste, il est dans les attributions de la *Gazette musicale* de pouvoir se dispenser de ces longs compte-rendus de pièces dont quelques grands journaux font abus pour se dispenser d'une analyse musicale quelque peu conséquente avec les principes de la science des sons ; et puis *Giralda* est une pièce qu'il faut surtout entendre et voir.

Nous vous dirons donc succinctement que l'héroïne de l'opéra nouveau est une jeune fille espagnole de sang noble, s'il y a du sang noble, qu'on marie à un fermier galicien, qui l'épouse surtout parce qu'elle a trois cents ducats de dot. Un roi quelconque de l'antique Ibérie vient avec Mme la reine, sa femme, fort dévote, accomplir un pèlerinage à Saint-Jacques-de-Compostelle. Don Manoël, jeune gentilhomme de la suite de la reine, est épris de la fiancée du fermier Ginez, probablement parent du voleur Ginez de Passamont, dont il est parlé dans *Don Quichotte*, et propose au fermier-meunier de lui céder sa future moyennant six cents ducats, le double de la somme qu'il espérait toucher, qu'il a même reçue, je crois, avant d'épouser Giralda, qui, d'ailleurs, ne l'aime point, ainsi qu'elle le lui a dit. Le marché se conclut ; mais le gage passe par bien des mains avant que don Manoël puisse avouer ostensiblement Giralda pour sa femme. C'est le roi, grand coureur d'aventures d'amour, qui courtise la jeune fiancée ; c'est un vieux seigneur, dont la reine a fait son espion pour lui dévoiler les infidélités du roi, qui tremble pour sa propre femme, qu'on ne voit pas, et qui passe aussi, mais malgré lui, pour l'époux de Giralda. Ce noble courtisan, qui a nom don Japhet, est au moins aussi grotesque que le don Japhet d'Arménie de Scarron, et jette beaucoup de comique dans l'action avec le meunier Ginez. Les tentatives nocturnes du roi pour séduire Giralda ; les soupçons jaloux de la reine, qui vient troubler le rendez-vous de son royal infidèle ; la double responsabilité maritale qui pèse sur la tête du seigneur don Japhet, menacé d'être livré à l'inquisition comme bigame, quand il craint tant de ne pouvoir conserver la seule femme qu'il a, et que le roi poursuit aussi ; tout cela, et bien d'autres choses inattendues, piquantes, comiques, spirituelles et surtout musicales, rendent le libretto ou poëme de *Giralda*, comme les auteurs d'opéras tiennent toujours à nommer ces sortes d'ouvrages, une pièce des plus amusantes, et lui ont fait obtenir un succès qui rivalisera ceux des plus jolis opéras de M. Scribe.

Malgré les divers tête-à-têtes que la pauvre Giralda est obligée de subir, tête à-têtes nocturnes, et dans lesquels, comme Psyché, elle ne peut même pas voir le visage de son mari ; malgré son entrée en la chambre nuptiale, où elle est conduite et laissée par ses compagnes ; malgré une foule d'autres situations scabreuses et quelque peu effarouchantes pour la pudeur, la morale et la décence dramatiques n'ont rien à souffrir de cette action, de cette mise en scène, de ce dialogue

délicat, fin, elliptique de mots et de situations, où l'auteur montre autant de mesure que d'esprit et de goût.

La reine marie Manoël à Giralda : le roi se console de ce mariage par l'espoir de faire un Georges Dandin, un Sganarelle non *imaginaire* du seigneur don Japhet; et Ginez se console aussi de n'avoir point épousé sa fiancée, qui lui a valu plus de bourses d'or qu'on n'en a jamais vu jeter au nez des valets de théâtre, ou que ne s'en est approprié son parent le voleur Ginez de Passamont, sans compter l'âne de Sancho.

La muse de M. Scribe, — nous y revenons, — est une coquette qu'on pourrait accuser aussi de bigamie; elle s'est mariée plusieurs fois, et il est né de ces unions légitimes de fort beaux enfants. Elle a été reprise d'un caprice pour M. Adam, qui vient de donner un fort joli rejeton ou fruit de fort bon goût. Ce joli enfant, lancé dans le monde musical, va grandir à vue d'œil.

L'ouverture de *Giralda* est du caractère de celles que nous signalions dernièrement dans cette feuille à propos de l'ouverture du *Prophète*; elle se compose de divers motifs pris dans la partition, surtout celui du boléro ou plutôt d'un fandango sur lequel se dessine le finale du second acte. Ces motifs sont cousus ensemble avec autant d'habileté que de goût, et le son des castagnettes dit bien le lieu de la scène et donne à cette charmante symphonie, à cette préface peut-être un peu trop développée, mais riche de mélodies et de rythmes entraînants, la couleur locale et caractéristique de l'action qui va charmer vos oreilles, vos yeux et votre esprit.

Un chœur non moins caractéristique par la couleur ibérienne et célébrant la noce qui se prépare entre le fermier Ginez et Giralda, sert d'introduction. On célèbre aussi, peut-être un peu trop longuement, l'habit de mariage du futur; mais, comme on dit, la joie est bavarde; il faut bien pardonner quelques répétitions de mots et de phrases musicales à l'heureux Ginez, qui, d'ailleurs, n'a pas longtemps à l'être, car il va entrer dans les tribulations du mariage. Giralda vient dire en fort jolis couplets, tout empreints d'une vague et douce mélancolie, qu'elle n'aime pas son futur mari, et bientôt après, dans un joli duo, elle lui confirme ces agréables sentiments en noble et fière Espagnole qu'elle est. Ce duo est dramatique par les passions qui s'y développent, l'avarice du meunier pour la dot et l'amour mystérieux de la jeune fiancée pour un jeune inconnu. Cet inconnu, don Manoël, vient chanter son amour pour Giralda sur un *cantabile* avec accompagnement de violon obligé aussi bien dit par M. Croisilles que bien chanté par M. Audran. Le duo bouffe qui suit, et dans lequel Manoël propose au fermier Ginez de lui acheter sa femme moyennant six cents ducats, est un de ces morceaux écrits de verve qui peuvent rivaliser avec le fameux duo de la *Fausse magie*, celui de Chambertin du *Nouveau seigneur de village*, et celui d'*il Matrimonio segreto* : *Se fiato in corpo avete*, etc. Mais cette joyeuse boutade musicale est surtout dans la manière française par l'esprit de la vraie déclamation qui la caractérise. Cela provoque tout d'abord une commotion électrique aux muscles zygomatiques qui fonctionnent sur la face humaine pour exprimer le rire; et comme le rire porte au frappement des mains, les bravos qui en résultent provoquent aussi le *bis*, qui va sans doute se renouveler aux nombreuses représentations que ne peut manquer d'obtenir le nouvel opéra.

Le finale du premier acte est fort étendu et d'un style varié suivant les personnages qui surviennent. La reine arrive avec son royal époux; et bien qu'elle n'aille qu'à la chasse aux saints, l'orchestration rappelle un peu la fin de l'ouverture du *Jeune Henri*. Il nous a même semblé que le compositeur, par une réminiscence spirituelle, fait dire à son instrumentation quelque chose qui ressemble au motif du canon populaire : *Frère Jacques, frère Jacques, dormez-vous?* lorsque la reine s'agenouille avec toute sa suite devant saint Jacques-de-Compostelle. Dans tous les cas, en prêtant un trait d'esprit musical à l'auteur, on ne risque guère de se tromper.

Le chœur des compagnes de la mariée qui la conduisent dans la chambre nuptiale est simple et suave : le dieu du mystère et la muse de la volupté l'ont dicté, ainsi que le joli duo d'amour, la délicieuse phrase du milieu surtout, entre Giralda et Manoël. Avant ce charmant duo, Ginez chante des couplets de meunier sur *tic tac*, qui sont d'un bon rhythme et d'un comique franc.

Après un excellent trio, vient la suite de phrases musicales traitées avec autant de charme que d'expérience de la scène par le compositeur. Le motif de fandango ou de cachucha, qui procède plus ou moins des *Folies d'Espagne*, se promène avec autant de clarté que d'élégance dans l'orchestre sur la mystérieuse intrigue sans en embarrasser, en alourdir la marche. Ce sont de charmantes réminiscences musicales marchant de front avec des mélodies et de l'harmonie scénique; c'est la science des sons et de l'art dramatique se prêtant un mutuel secours pour s'emparer de toute l'attention, de tous les suffrages des auditeurs.

La cavatine qui ouvre le troisième acte est un morceau du genre italien par la mélodie et la forme de l'accompagnement; mais cela commence par un *cantabile* tout plein de cette distinction qui caractérise le chant moderne, il faut le dire, bien que notre mélodie actuelle se montre souvent maniérée, tourmentée et qu'elle affecte de ne se point reposer sur la tonique ou la dominante, mais bien sur la note sensible ou sur des *appoggiature*. Les couplets : *Et cependant je suis la reine*, sont graves et doux. Certains auditeurs ne seraient pas fâchés de les entendre dire avec plus de douceur à don Manoël, en qui sa majesté ne semble pas très-éloignée de voir un consolateur du chagrin qu'elle éprouve des légèretés de son royal époux.

Le récit musical du meunier Ginez sur les tribulations qu'il a éprouvées depuis son mariage, rappelle un peu la narration syllabique et musicale aussi du *Brasseur de Preston*, monté sur son cheval. Le récit du meunier est tout aussi comique, tout aussi original; et le quintette qui suit offre un effet non moins original de déclamation musicale, sur les réponses évasives du roi, de Manoël et de don Japhet, qui se traduisent par des *heu! heu! heu! heu!* exprimant la crainte qu'ils ont que leur voix ne soit reconnue par Giralda, qui ne les a entendus que la nuit. Le compositeur avait laissé le vague de ces réponses à l'arbitraire des chanteurs. L'auteur des paroles ne l'ayant pas compris ainsi, dit-on, engagea son collaborateur à rendre cette scène plus musicale, pour qu'elle fût plus comique; et les gammes chromatiques descendantes que le compositeur a ajoutées sur ces réponses évasives, provoquées par l'auteur du libretto, prouveraient, par l'effet qu'elles produisent, que le poëte peut être parfois aussi musicien que le compositeur.

Qu'il nous soit permis de citer deux petites anecdotes à l'appui de cette assertion.

Grétry ayant à exprimer dans *Zémire et Azor*, qu'il composait alors, les regrets qu'éprouve Sander d'avoir envoyé sa chère Zémire au monstre à qui il l'a promise pour obtenir sa liberté, dit à ses deux autres filles : *Ah! laissez-moi la pleurer!* Le compositeur restait court devant cette douleur paternelle; l'inspiration ne venait point, et il s'en dépitait fort, lorsqu'il reçut la visite de Diderot, à qui le musicien fit part de son embarras. Le littérateur, l'homme des sentiments expansifs, se mit aussitôt à déclamer la douleur paternelle du père inconsolable et de ses deux filles; et Grétry, comme il le dit lui-même, n'eut pour ainsi dire qu'à copier les intonations de Diderot sur sa diction animée et passionnée; et son trio se trouva fait.

L'autre fait n'est pas moins curieux, et tient aussi aux difficultés que les poëtes et les musiciens ont souvent entre eux relativement aux morceaux destinés à la musique.

« Dellamaria n'avait pu parvenir à mettre en musique, dans *Mon prisonnier ou la Ressemblance*, dit Alexandre Duval dans la préface de ce charmant petit opéra, le duo de situation : *Aimerez-vous votre beau-père?* Il prétendait qu'il ne pouvait trouver de chant sur ces paroles insignifiantes; qu'il fallait que la musique eût à peindre, etc. Il me disait toutes ses raisons avec sa vivacité italienne, qui finit par me

donner de l'humeur. Je m'échauffai à mon tour, et je lui prouvai qu'il n'y avait qu'un homme sans talent qui ne pouvait peindre la situation d'une jeune fille qui trouve dans son beau-père la figure de l'homme qu'elle aime; que le seul mot de *mon cœur palpite* était fait pour lui fournir un motif; et en même temps je déclamais avec une espèce de chant : *mon cœur palpite*. Il me regarda avec étonnement, reprit le morceau, ne me répondit rien et sortit. Une heure après, il rentra chez moi avec son duo écrit, qui plut tellement, que le public le faisait répéter encore après cinquante représentations, et qui a servi de modèle à tous les duos de ce genre. »

Il en a donc été de même du quintette de la toux, du *chut*, ou des *heum! heum!* comme on voudra le nommer. Il est d'un effet neuf et piquant, et se serait enrichi d'une couleur musicale plus dramatique, grâce au poëte, aussi musicien que le compositeur.

Les couplets sur le bandit chantés ici par Giralda sont fort jolis, bien que l'ensemble qui les termine n'ait pas autant de distinction mélodique et même harmonique que le commencement.

La romance de scène dite par le roi est pleine de noblesse et d'expression; elle est dramatique; chaque vers, chaque phrase de mélodie et chaque refrain de ces couplets excitent la jalousie de Manoël et viennent convaincre Giralda qu'elle est aimée. Or, voilà ce qu'on appelle une excellente situation musicale fournie au compositeur par son poëte. Le duo de jalousie et d'amour qui suit couronne bien, par son style animé, sa mélodie passionnée, cette belle romance. On pourrait dire que c'est le dernier morceau remarquable de cette remarquable partition, si Giralda ne terminait par un bouquet de vocalisation, bouquet de fleurs mélodiques artificielles, peut-être un peu surabondantes dans ce charmant opéra, qui se distingue autant par la mesure, la juste étendue des morceaux, que par son luxe musical.

Mlle Félix Miolan a créé — puisque ce mot est consacré au détriment de l'auteur pour l'interprète — le rôle de Giralda d'une façon qui demande plus que des encouragements.

Mlle Miolan possède une voix plus jolie que belle, plus instable que posée, plus élégante que passionnée, et, par conséquent, moins expansive qu'expressive. Elle a cependant l'âme musicale et même dramatique; mais l'instrument qui met en œuvre ce feu dangereux semble avoir été fatigué par l'étude de ce qu'on appelle la grande manière, et que nous nommions, nous, le mélodrame lyrique ou vocal. Quand la jeune cantatrice met toutes voiles dehors, la justesse de son intonation s'altère. Si elle ne force pas l'émission de sa voix, elle dit juste, avec vérité, délicatesse et distinction. Il faut qu'elle prenne son parti de ne plaire qu'aux intelligences, aux oreilles exercées dans l'art du chant, aux esprits fins qui ne font pas majorité dans le gros et ordinaire public. Plaire aux connaisseurs vaut bien le plaisir d'étonner les masses. La jeune cantatrice dit le dialogue avec justesse, vérité. Sa pantomime est bonne; cependant, à propos de cette partie assez essentielle de l'art d'appuyer la diction par le geste, sans intention de faire sentir le coup de patte ou la griffe de la critique à la jeune comédienne, nous lui conseillerons de ne pas donner cette forme à ses doigts, qui ne pourront qu'y gagner en grâce et en naturel.

M. Audran est maintenant plus qu'un joli ténor; il sent et dramatise son jeu. Il est fort bien dans le personnage de Manoël. Celui du roi est représenté par M. Bussine, possesseur d'une voix délicieuse, mais qu'on voudrait voir pratiquer, quand il chante, la maxime de Danton : de l'audace, de l'audace, et toujours de l'audace. — Mlle Meyer n'a pas l'air très-joyeuse de jouer un rôle de reine qui est presque toujours de mauvaise humeur; mais elle dit et chante fièrement bien : *et cependant je suis la reine!* MM. Ricquier et Sainte-Foy mettent en lumière la partie plaisante et amusante de l'ouvrage en comiques excellents, et le dernier se distingue, comme toujours, dans la partie vocale par son intelligence et sa verve de bon musicien et de bon chanteur. Si l'on nous demandait quel est le plus gai, du courtisan don Japhet ou du meunier Ginez, nous répondrions hardiment : tous les deux.

L'ouvrage est monté, mis en scène avec l'intelligence, le soin et le luxe de décors et de costumes que le directeur du théâtre de l'Opéra-Comique déploie toujours pour les ouvrages sur lesquels il compte. Jamais prévision de succès n'avait été mieux fondée.

HENRI BLANCHARD.

Quoiqu'il ne soit pas dans nos habitudes de reproduire des articles publiés par d'autres journaux, nous ne pouvons résister au plaisir de faire connaître à nos lecteurs celui que M. Halévy, l'illustre compositeur, a consacré au nouvel ouvrage de M. Adolphe Adam, et que nous empruntons au *Constitutionnel*. Indépendamment d'une appréciation supérieure de l'œuvre musicale, on y trouvera de piquantes révélations sur les secrets de l'art. En lisant un article de critique, on croira lire les mémoires de tous les compositeurs aussi bien que du grand artiste dont la main les a rédigés.

« C'est un véritable plaisir pour un compositeur d'avoir à analyser un opéra de M. Adam. C'est, pour lui, l'entendre de nouveau. Toutes les fraîches mélodies, les harmonies élégantes qui l'ont charmé, lui apparaissent, non plus fugitives comme elles le sont, lorsqu'elles voltigent autour du bâton du chef d'orchestre, et que l'action du drame les emporte sans retour, mais vivantes et durables pour ainsi dire, car il peut les saisir, les contempler à son aise, et les faire exécuter autant de fois qu'il lui convient, par l'orchestre invisible que tout compositeur loge au grand complet dans sa tête, avec lequel il vit sans cesse, qui va, vient, s'arrête, voyage avec lui, et qui est le plus complaisant, le plus infatigable, je dirai même le plus habile de tous les orchestres du monde.

Ce plaisir est plus que doublé, lorsque, par un surcroît d'agrément et de conscience, on lit toutes ces gracieuses idées sur la partition originale, comme je le fais en ce moment, la partition originale que peu de regards ont encore interrogée, qui est là, devant moi, vierge et chaude encore des émotions du compositeur. J'y suis les traces de ce travail mystérieux à l'aide duquel on met au monde des phrases musicales. J'y vois les marques aussi de cet autre travail, plus pénible, plus fatigant peut-être, celui de la mise en scène. C'est là, dans ce terrible passage du *foyer* au théâtre, que le compositeur laisse toujours des lambeaux de son œuvre. Ces lambeaux, je les vois, je les touche, je les trouve tout saignants dans ces pages mutilées. Le père, le père lui-même a accompli le sanglant sacrifice. Plein d'un courage surhumain, la face voilée, il a obéi au sage Ulysse, au divin Calchas. Ulysse, Calchas, c'est un auteur illustre, admiré du monde entier; c'est un directeur inquiet, parce qu'il est habile et intelligent. Hélas! Ulysse et Calchas ont souvent raison. Dans ce travail qui fait passer du papier sur le théâtre ce drame écrit, cette musique notée; dans cette transformation d'idées en actions, de notes en sons; dans cette lutte des rêves contre la réalité, il y a, comme dans toutes les batailles, d'indispensables sacrifices à faire. Il faut le dire, à la gloire ou à la honte des compositeurs, soit conviction, soit orgueil, le succès lui-même ne cicatrise pas toujours ces blessures, d'autant plus cuisantes qu'elles sont cachées. Je connais plus d'un compositeur qui regrette encore une phrase, une intention, une transition, une seule note quelquefois, qui ont succombé sous des attaques habilement, perfidement réitérées, et dont on a, lâchement peut-être, fait l'abandon. Mais le compositeur tâche de se consoler en se promettant tout bas de faire revivre un jour et de faire passer sous un autre pavillon ces débris sacrés auxquels, en attendant, il dresse, dans sa pensée, dans son souvenir, un mausolée toujours couvert de fleurs. Dans cette lecture, pleine d'intérêt, de la charmante partition de M. Adam, mon œil entend aujourd'hui ce que mon oreille n'avait qu'entrevu hier. Voilà ce joli trait de violon qui se marie si bien à la voix. Voici la tenue d'instruments à vent sur laquelle se dessine avec esprit le *pizzicato* des violoncelles. Voilà, dans le coin de cette page, cette note que

murmurait la flûte. Le brillant papillon qui m'avait ébloui hier, le voilà fixé, mais sans qu'il lui en coûte la vie, sans que ses belles couleurs soient le moins du monde altérées ou ternies.

Il y a dans le nouvel opéra de M. Adam toutes les qualités qui distinguent ce maître et qui ont fait sa réputation. Sa musique, pleine de charme et d'attraits, se joue librement et facilement au milieu des complications toujours renaissantes, au milieu de l'action vive, variée, entraînante, de cette excellente comédie, une des œuvres les plus spirituelles et les plus charmantes qui soient sorties de l'inépuisable génie de M. Scribe. C'est une des nombreuses difficultés de ce genre difficile qu'on nomme l'opéra comique, et c'est aussi une des qualités de M. Adam de laisser voir, nette et rapide, l'action du drame à travers un réseau léger de gracieuses mélodies, à travers le tissu brillant de l'orchestre. C'est ainsi que l'ont compris et pratiqué les maîtres: Grétry, Boïeldieu, Hérold, et aujourd'hui Auber.

Avant de parler de chacun des morceaux de *Giralda*, il faudrait entreprendre une chose impossible, il faudrait essayer de raconter la pièce. O Scribe! esprit charmant, qui, loin de nous, buvez en ce moment, au fond d'une vallée profonde et ignorée, un supplément de santé dont vous n'avez pas besoin, n'est-il pas vrai que vous savez bien que je ne puis vous raconter *Giralda?* Ne savez-vous pas que moi, humble musicien, je ne pourrais me tirer des difficultés que vous vous êtes plu à imaginer pour avoir l'indicible plaisir de les dénouer à votre guise? Pardonnez-moi, ô maître, si je n'essaie pas même de porter sur vos ingénieuses combinaisons une main malhabile et téméraire! Ceux qui verront *Giralda*, je veux dire tout le monde, m'approuveront et me remercieront, et vous même, pour me récompenser de m'être abstenu, vous boirez, en mon honneur, dans votre coupe de bois ciselé, une double dose des eaux salutaires de Pfeffen.

Comme nous l'avons déjà dit, la musique de M. Adam s'adapte parfaitement à ce cadre brillant.

Le motif principal de l'ouverture, qui est aussi celui du finale du deuxième acte, rappelle un peu, par la couleur, par le mode, par l'allure, l'air célèbre connu sous le nom des *Folies d'Espagne*. Loin de blâmer M. Adam de cette ressemblance, qu'il a certainement créée à dessein, nous l'en féliciterons. C'est une heureuse et spirituelle manière d'entrer en matière, et une charmante préface.

L'introduction se compose d'un chœur, d'une invocation du fermier Ginès à son habit de noces qu'on lui apporte tout garni de rubans, et d'une touchante mélodie très-bien chantée par Mlle Miolan, qui s'est révélée tout entière dans le rôle de Giralda : *Rêve heureux du jeune âge.* Tout cela est frais, gracieux, d'une jolie couleur, et a un parfum d'Espagne qui vous prend à l'oreille et à l'esprit.

Les deux duos : le premier, entre Giralda et Ginès; le second, entre Ginès et Manoël, sont charmants tous deux et pleins d'esprit et de grâce. Disons tout de suite que ces deux rôles de Ginès et Manoël sont parfaitement remplis par MM. Sainte-Foy et Audran. Le second duo, dans lequel Manoël-Audran demande à Sainte-Foy-Ginès de lui céder sa fiancée, Giralda, moyennant six cents ducats, a sur-le-champ rencontré la sympathie du public, et soulevé ce murmure agréable aux auteurs, cette petite houle de contentement qui éclate à la fin en une tempête d'applaudissements longtemps contenus. C'était justice. Ce duo, très-bien exécuté, rempli d'un comique vrai, est le pendant du fameux duo du *Chalet*, que M. Adam connaît.

Entre ces deux duos, Manoël chante un air dont l'andante a un accompagnement de violon solo obligé. Ce solo est joué avec beaucoup de talent et de distinction par M. Croisilles. Cet air est parfaitement réussi. L'andante surtout est plein d'une grâce vraie, sans afféterie. Il module d'une manière neuve, et ces modulations, quoiqu'un peu recherchées, n'ôtent au chant rien de sa suavité ni de son expression. Audran l'a bien chanté, et a fait preuve à la fois d'une sensibilité vraie, d'une agilité de voix de très-bon goût, et heureusement employée. Trois salves d'applaudissements de bon aloi le lui ont bien prouvé.

L'entrée du roi fournit à M. Bussine l'occasion de déployer une magnifique voix, étendue, sonore, sympathique, et une exécution magistrale. Il y a là tout un avenir.

Le finale, dans lequel on remarque une petite marche très-habilement disposée, que le hautbois de M. Romeden, que nous retrouverons au troisième acte, récite avec beaucoup de grâce; le finale termine heureusement ce premier acte, qui, comme pièce, comme musique, comme exécution, comme disposition théâtrale, est un des plus complets que je connaisse.

Le second acte est charmant d'un bout à l'autre. Le morceau capital, le duo entre Manoël et Giralda, est délicieux. Il y a au milieu une phrase incidente qui arrive simplement, sans faste et sans apprêt: *Ah! ma crainte est calmée!* et qui entre tout d'abord dans l'âme de l'auditeur; elle a été sur-le-champ comprise et accueillie par ce charmant *susurro*, ce petit murmure, ce frémissement dont j'ai parlé. Heureux duo! heureux compositeur! — Le trio qui suit, entre le roi, Manoël et Giralda, soutient au même degré l'intérêt musical. Il y a de très-jolis détails d'orchestre : la fin, d'un rhythme pressé, sur ces mots : *Lui présent, c'est charmant!* est d'un effet très-piquant; le dessin des violons, à la reprise de ce motif, y ajoute une vivacité et un *vis comica* de très-bon aloi.

Le troisième acte s'ouvre par un air brillant, admirablement exécuté par Mlle Félix Miolan. Ne remarquez-vous pas que ce nom de *Félix* porte bonheur? La voix de Mlle Félix est un soprano élevé : elle aime à planer au sommet de l'échelle musicale, et, comme un aéronaute intrépide, elle se plaît au plus haut du ciel. Les applaudissements l'y suivent. Il y a dans cet air un charmant dialogue de hautbois avec la voix. C'est le village, le pays natal, qui parle au cœur de Giralda, transportée malgré elle au milieu de la cour. La rentrée du motif principal, ainsi amenée par ces gracieuses cantilènes du hautbois, se fait d'une manière ingénieuse et tout-à-fait neuve, au moyen de modulations rapprochées et cependant très-douces et très-agréables.

Il y a ensuite un petit chef-d'œuvre : c'est le récit que fait Ginès-Sainte-Foy de ses tribulations. On a spontanément, et à l'unanimité, fait recommencer ce spirituel et charmant bavardage, et je l'aurais volontiers entendu une troisième fois. Ce petit récit est encadré dans un quintetto dont la donnée est piquante. La reine, la jolie Mlle Meyer, dont je me reproche amèrement de ne pas avoir parlé plus tôt, et qui vient de chanter une romance où elle se plaint des soucis attachés à la couronne d'une reine jalouse d'un mari trop inflammable, Mlle Meyer interroge tour à tour son mari, Manoël et don Japhet d'Attoca, qui se présente aussi, pour la première fois, sous ma plume, ce dont je demande pardon à M. Riquier, très-comique dans le rôle du vieux gentilhomme, mari honteux de l'être, et excellent comédien, comme toujours. La reine interroge, personne n'ose répondre de peur de se compromettre; c'est là une des plus jolies situations de cette amusante et ingénieuse comédie, que tout Paris verra. On se contente de répondre à la reine par de petits eh! eh! que M. Adam a mis en musique avec l'esprit qu'on lui connaît. Cela est charmant et neuf. J'aime moins la fin du morceau, qui, à mon avis, je me trompe peut-être, n'a pas toute la somme de nouveauté désirable, et qu'on est en droit d'exiger d'un homme tel que M. Adam.

Il y a encore des couplets pleins de suavité que chante le roi, Bussine, et un petit nocturne entre Audran et Mlle Félix, gracieux et agréable, et enfin un finale couronné par de hardies et brillantes vocalisations de Giralda.

C'est un vrai succès, un grand succès, que les chaleurs de juillet ont vu éclore, que les glaces de janvier rajeuniront, car la pièce a tous les éléments d'un ouvrage qui doit vivre et rester au répertoire. Répéterai-je que c'est un des plus charmants ouvrages de M. Scribe, de cet ingénieux esprit, de ce génie infatigable et toujours jeune, dont le nom populaire rappelle à l'instant les innombrables succès, ou plutôt le succès continu? Sa vie entière est-elle autre chose qu'un seul

et long succès, dont il a su varier à l'infini les formes diverses? Dirai-je encore combien la musique de M. Adam est vive, légère, gracieuse? ai-je besoin de le dire? Le *Chalet*, la *Reine d'un jour*, le *Postillon*, le *Roi d'Yvetot*, tant de délicieux ballets, tout récemment le *Toréador*, ne le disent-ils pas mieux que moi? Ajoutez *Giralda* à cette brillante liste, et à la première place.

L'exécution des chœurs et de l'orchestre est irréprochable; MM. Tilmant et Cornette le savent bien, mais ils ne m'en voudront pas si je le dis comme tout le monde. Je crois avoir rendu à MM. Audran, Bussine, Sainte-Foy, Riquier, à Mlles Félix Miolan et Meyer, la justice qui leur est due. Toute cette jeune et vaillante armée de l'Opéra-Comique, dont *Giralda* ne montre que la moitié, et qui compte encore dans ses rang MM. Battaille, Couderc, Mocker, Hermann-Léon, Boulo, Jourdan; Mmes Darcier, Ugalde, Lefèvre, Grimm, Lemercier, Révilly, etc., est habituée maintenant aux succès, aux éloges, aux applaudissements du vrai public.

C'est qu'aussi pour le général de cette jeune et brillante armée, pour l'excellent directeur de ce beau théâtre, l'été n'a point de feux, l'hiver n'a point de glaces; son activité, son intelligence, ne font jamais défaut ni aux pièces, ni aux auteurs; les moindres détails sont traités par lui avec un soin consciencieux. Il a voulu lutter contre l'ennemi naturel des théâtres, il a donné *Giralda*. Les bons ouvrages n'ont pas peur du thermomètre.

La mise en scène de *Giralda* a été dirigée par M. Mocker, qui connaît et pratique tous les secrets de l'art.

Les costumes sont d'une grande richesse et les décorations sont très-jolies; celle du moulin, au second acte, est surtout d'un effet charmant. Rien n'a été épargné pour le succès de l'œuvre.

F. HALÉVY. »

CONSERVATOIRE DE MUSIQUE ET DE DÉCLAMATION.

Concours annuels.

Le concours d'harmonie simple, annulé par les raisons que nous avons indiquées dimanche dernier, a été repris ce jour même et jugé le lendemain. MM. Nibelle, élève de M. Colet, et Deneaux, élève de M. Elwart, ont partagé le premier prix; le second prix est échu à M. Verrinst, élève de M. Elwart; l'accessit à MM. Taite et Henri Wieniawski, le jeune violoniste, tous deux élèves de M. Colet.

Nous avons une erreur à réparer à propos du concours de violon. En nommant les trois élèves qui se sont partagé le second prix, le nom de M. Lebrun s'est glissé sous notre plume au lieu de celui de M. Lancien. M. Lancien avait obtenu neuf suffrages et M. Lebrun quatre seulement; c'est donc bien réellement M. Lancien, élève d'Alard, qui a partagé le second prix avec MM. Ducor et Viault. Chose bizarre, mais non sans exemple, M. Lebrun, qui avait réuni quatre voix pour le second prix, n'en a plus obtenu du tout pour l'accessit. L'année prochaine le dédommagera probablement.

Ce même concours, très-brillant d'ailleurs, a soulevé de graves réflexions Des juges éclairés, de zélés partisans de la sévérité classique, se sont étonnés que le jury décernât un premier prix à un élève qui sacrifiait aux faux dieux de la broderie et du caprice, qui chargeait un concerto de Viotti de tous les ornements que lui fournissaient une imagination ardente et un archet audacieux. Il leur a semblé qu'avant tout, les lauréats d'une école telle que le Conservatoire devaient témoigner de leur respect pour les maîtres et les traditions, sauf à se lancer plus tard dans la voie où Paganini a trouvé la gloire et la fortune, mais où tant d'autres se sont perdus. Nous ne dirons pas à ces religieux amateurs qu'ils se trompent dans leurs critiques, mais nous ne voudrions pas non plus trop blâmer le jury, dont la mission consiste à reconnaître le talent partout où il se montre, et qui doit tenir compte aussi du temps et des circonstances. Viotti lui-même n'écrirait pas aujourd'hui comme il écrivait il y a un demi-siècle. Comment refuser péremptoirement à un élève le droit de prouver qu'il est de son époque et qu'il possède le secret de faire ce qui lui plaît, ce qu'elle demande, ce qui l'enthousiasme? A la vérité, il faut que ces écarts soient justifiés par une exécution tout à fait remarquable, par une faculté exceptionnelle, et, si nous ne nous trompons, c'était précisément le cas dans le concours en question. Le jury s'est laissé séduire; mais il savait comment et pourquoi il était séduit. Il a dérogé à la règle, mais qu'on se rassure; l'occasion n'en est pas aussi commune qu'on a l'air de le craindre, et l'école française ne court aucun péril, parce qu'une couronne est tombée sur la tête d'un jeune homme dont le style ressemble beaucoup plus à celui d'Alexandre Boucher qu'à celui de Baillot.

Pendant que nous en sommes aux concours d'instruments, disons tout de suite que celui de harpe n'avait que deux concurrents, dont l'un, M. Carillon, a obtenu un second prix. Mlle Catelan, qui l'avait mérité l'année dernière, était malade cette année et n'a pu prétendre au premier prix.

Voici le résultat des concours d'instruments à vent, suivant l'ordre où ils ont paru dans la lice :

Trombone. Pas de premier prix; le second prix partagé entre MM. Cerclier et Burthers. Accessit partagé entre MM. Masset et Jacquemin, tous élèves de M. Dieppo.

Hautbois. Premier prix, décerné à M. Renaud, élève de M. Vogt; pas de second prix ni d'accessit.

Cor ordinaire. Premier prix, M. Bonnefoy; second prix, M. Degauge; accessit, M. Dayet, tous élèves de M. Gallay.

Trompette. Pas de premier prix; second prix, M. Lallemant; accessit, M. Beauvais, tous deux élèves de M. Dauverné.

Flûte. Pas de premier prix; second prix, M. Heinbach; accessit, M. Alvès, tous deux élèves de M. Tulou.

Basson. Pas de premier prix. Second prix, M. Villaufret, élève de M. Willent. M. Croisier, élève du même, et qui avait obtenu le second prix en 1848, n'a manqué le premier que d'une ou deux voix. Le jury, sachant que la santé de cet élève l'avait empêché de suivre régulièrement ses études, a émis le vœu unanime qu'il fût encore admis à concourir l'année prochaine.

Cor à pistons. Pas de premier prix; second prix, M. Juvin; accessit, M. Maugain, aveugle, tous deux élèves de M. Meifred.

Clarinette. Premier prix partagé entre MM. Ibert et Mimart; accessit, M. Limberger, tous trois élèves de M. Klosé.

Nous arrivons aux concours qui ont le privilége de fixer particulièrement l'attention, d'attirer et de captiver la foule. Le nombre toujours croissant des concurrents et concurrentes avait obligé cette année à diviser en deux journées le concours de chant, une journée pour les hommes, une journée pour les femmes. Dans la première, dix-neuf élèves se sont disputé les prix, dont le premier a été obtenu par MM. Chapuis, élève de Bordogni, et Merly, élève de Révial; le second, par MM. Armandi, élève de Panseron, Grillon et Bussine, frère de l'acteur de l'Opéra Comique, tous deux élèves de M. Garcia, dont la classe est tenue depuis quelque temps par M. Barbot. L'accessit s'est partagé entre MM. Shannon, élève de Ponchard; Jollivet, élève de Duprez, et Bourgeois, élève de Panseron.

Une remarque générale à faire sur ce concours, c'est que les élèves ont étrangement abusé de la traduction de morceaux empruntés à l'école italienne, et quels morceaux? Des airs de pacotille que personne ne pouvait reconnaître, précisément parce qu'ils ressemblent à toute espèce de musique, et se composent de formules qui traînent partout. Nous ne saurions trop engager les professeurs à mieux diriger le choix des élèves, et à ne plus leur permettre de s'égarer ainsi. Conçoit-on que, dans un concours de chant qui devrait être français, nous n'ayons pas entendu un seul morceau d'Auber, d'Halévy, d'Adolphe Adam? Nous avons eu en revanche l'air d'*I Briganti* de Mercadante, de *Roberto d'Evreux* de Donizetti, du *Pirata* de Bellini,

dont la traduction est ridiculement affreuse, et celui de *Niobe* de Pacini, dont tout élève doit soigneusement s'abstenir, tant que vivra le souvenir de Rubini et de sa vocalisation incomparable.

Trente-trois femmes remplissaient la seconde journée vocale. Mme Barbot (naguères encore Mlle Douvry), élève de Garcia, et Mlle Tillemont, élève de Mme Damoreau, ont obtenu le premier prix; Mlle Morache, élève de Mme Damoreau, et Mlle Chambart, élève de Ponchard, se sont partagé le second. L'accessit est échu à Mlles Cottret, élève de Révial; Hucher, élève du même; Loustoneau, élève de Mme Damoreau; Dhélens, élève de Duprez, et Vallet, élève de Panseron. Beaucoup d'autres élèves avaient mérité et obtenu des voix pour ces trois distinctions, et dans le nombre il faut signaler Mlle Dherbay, élève de Révial, qui en a réuni quatre pour l'accessit. En général, le concours était brillant, et du moins au choix des morceaux, on s'apercevait beaucoup plus que dans le concours des hommes, que l'on était dans une école française.

Le concours d'opéra-comique se distinguait surtout par sa longueur extrême : il n'y avait pas moins de dix-neuf scènes. MM. Ricquier, Sujol, Merly, Bussine et Mlle Devisme y ont signalé leurs progrès dans des fragments du *Petit Chaperon rouge*, du *Songe d'une nuit d'été*, du *Diable à l'école*, des *Voitures versées*, du *Caïd*. M. Merly s'est montré infatigable autant que varié dans les répliques. M. Sujol a joué le rôle de Shakspeare en artiste consommé: aussi a-t-il partagé le premier prix avec M. Ricquier, chanteur et acteur fort agréable. MM. Merly, Bussine et Mlle Devisme ont obtenu le second prix. Mlles Larcena, Cristian, Vallet et Riquer ont mérité l'accessit. Presque tous ces élèves appartiennent à la classe de Moreau-Sainti.

Deux élèves qui ne concouraient pas à cause du temps trop court de leurs études, se sont fait remarquer par leur talent et par leur zèle. Ce sont MM. Beckers et Dumas, qui auraient mérité d'autres récompenses qu'une simple mention honorable, s'ils eussent été là pour leur compte personnel.

Le concours de grand opéra se composait de douze scènes et de quatorze ou seize concurrents. Les plus heureux et les plus habiles ont été Mlle Lemaire et M. Ribes, qui ont obtenu le premier prix à l'unanimité. Tous deux sont élèves de Levasseur, et tous deux aussi sont prêts à débuter. Mlle Lemaire a fait encore de nouveaux progrès : elle a joué le troisième acte d'*Otello*, et donné la réplique dans *Lucie*, dans *Charles VI*, dans l'*Ame en peine*. Ce sera sans nul doute une artiste accomplie, qui rendra d'éminents services à une direction théâtrale. M. Chapuis, qui concourait avec elle dans *Otello*, a obtenu le second prix en partage et à l'unanimité avec Mlle Wertheimber, jeune personne qui possède une voix fort belle et beaucoup d'instinct dramatique, avec MM. Merly et Sujol. L'accessit a été décerné à M. Armandi et à Mlle Chambard; Mlle Dherbay ne l'a manqué que d'une voix.

Enfin le concours de tragédie et de comédie est venu clore hier samedi cette longue série de séances instrumentales, vocales et dramatiques.

La tragédie n'a pas obtenu de premier prix, mais le second a été partagé entre Mlle Périgat et M. Aristide; l'accessit entre Mlle Jouassin et M. Lévy.

Dans la comédie, Mlle Brohan, seconde fille de la célèbre actrice de ce nom, a obtenu seule, et à l'unanimité, le premier prix; Mlle Jouassain et Therie ont partagé le second; MM. Metreme et Montalant l'accessit.

Ce dernier concours, où le talent ne manquait pas, était d'une longueur démesurée. Avis pour le concours prochain.

Tous les gouvernements et tous les jurys n'entendent pas la plaisanterie : M. Maurice Schlesinger, ancien éditeur de musique et fondateur de ce journal, vient d'en faire l'épreuve. L'année dernière il voyageait en Prusse, son pays natal, et se trouvant à une table d'hôte dans la petite ville de Kœsen, il se permit d'exprimer une opinion politique sans aucune intention malveillante et sans conséquence possible. Par malheur, une dame attachée à la cour était à la même table. Le propos fut recueilli, dénoncé, et M. Schlesinger arrêté comme prévenu d'offense envers la personne du roi. Il obtint sa liberté sous caution, et tout récemment il est revenu comparaître devant un jury prussien. Il n'est pas de pays en Europe, royaume ou république, où M. Schlesinger ne fût sûr de rencontrer des amis prêts à déposer en faveur de son caractère. A Paris, dans nos journées les plus sombres et les plus périlleuses, on l'a constamment vu dans les rangs des défenseurs de l'ordre et des lois. En Prusse, les témoins honorables ne pouvaient lui manquer. Franz Liszt, le grand artiste, maître de chapelle du grand-duc de Saxe-Weimar, s'est empressé d'accourir, ainsi que le professeur Wolff, d'Iéna. Tous deux ont garanti, sous la foi du serment, ses sentiments respectueux envers la famille royale, sentiments qu'ils avaient eu le temps d'apprécier dans de longues relations amicales. Le docteur Ullmann et le docteur Spiker, rédacteur de la *Gazette de Haude et Spener*, célèbre en Allemagne, ont parlé dans le même sens; ils ont même produit une correspondance datée de Paris, 19 mars 1848 et insérée dans le journal ci-dessus nommé, laquelle se termine par cette phrase :

« Si le roi de Prusse se met à la tête de la réforme, il ne peut manquer de devenir empereur d'Allemagne; il est le plus jeune, le plus capable, le plus sage de tous les grands princes allemands; puisse-t-il maintenir en Allemagne l'ordre et la tranquillité : tel est le vœu de tout brave Allemand. »

Malgré ces moyens de défense, qu'on devait croire d'avance victorieux, le jury a déclaré M. Schlesinger coupable, et ce verdict a entraîné une condamnation à trois mois de prison. Voilà ce qu'il en coûte en Prusse pour un propos de table. Si, comme chez nous autrefois, le roi a le droit de faire grâce, il nous semble que jamais il ne pourra trouver une meilleure occasion de l'exercer.

NÉCROLOGIE.

Mme BOULANGER.

Mme Gavaudan vient à peine de nous être enlevée qu'une autre gloire du même genre et du même théâtre, Mme Boulanger, est frappée à son tour. Mme Boulanger avait sept à huit ans de moins que Mme Gavaudan et débuta douze ans plus tard, en 1811, après avoir obtenu de brillants succès comme élève du Conservatoire. Elle était déjà mariée à M. Boulanger, musicien distingué, professeur attaché à cette école nationale.

Elle s'essaya d'abord dans l'*Ami de la maison* et le *Concert interrompu*. Bientôt elle joua dans le *Tableau parlant* avec Elleviou. Ses premiers pas furent des triomphes; car elle était née actrice, et par une exception bien rare, elle n'eut presque pas de progrès à faire. Malgré une timidité excessive, elle fut sur-le-champ tout ce qu'elle devait être. La scène lui donnait du courage et de l'aplomb. A une figure charmante, elle réunissait une voix très-belle et un jeu plein de franchise. La nature de son talent l'appelait surtout aux rôles de soubrette, de fermière, et sur la fin de sa carrière, lorsqu'elle prit l'emploi des duègnes, elle n'y fut pas moins remarquable que dans celui qui avait fait sa réputation. Elle avait créé des rôles importants dans *Joconde*, *Jeannot et Colin*, la *Clochette*, la *Fête du village voisin*, le *Petit Chaperon rouge*, et une foule d'autres ouvrages; mais ce fut surtout dans la *Lettre de change*, dans *Emma*, dans *Marie*, dans la *Dame Blanche* et le *Maçon*, qu'elle se montra vraiment inimitable. Le rôle de Mme Barnek dans l'*Ambassadrice* acheva de la classer au premier rang des illustrations de l'Opéra-Comique. En 1845, elle prit sa retraite et ne tenait plus au théâtre que par le désir d'y voir la carrière de compositeur s'ouvrir largement pour son fils, l'auteur de la partition du *Diable à l'école*. Elle était âgée de 64 ans, et quoique

souffrante de rhumatismes douloureux, elle ne paraissait nullement menacée d'une fin prochaine, lorsque mardi dernier à dix heures du soir, elle est morte subitement, en présence de son médecin, de son fils et de quelques amis. Selon toute apparence, elle a succombé à la rupture d'un anévrisme.

Peu d'artistes ont emporté dans la tombe plus de regrets que cette femme excellente, qui avait su se faire aimer autant qu'applaudir, et dont la société intime se composait de ses anciens camarades, ainsi que des auteurs et des compositeurs, dont les ouvrages avaient trouvé en elle une interprète si supérieure et si chère au public. Ses obsèques ont eu lieu jeudi, à l'église de Notre-Dame-de-Lorette. L'Opéra-Comique tout entier et les principaux artistes de Paris y assistaient.

CORRESPONDANCE.

Londres, 26 juillet.

LA JUIVE D'HALÉVY A COVENT-GARDEN.

Plus que jamais la musique d'Halévy est à l'ordre du jour. La *Tempesta* continue de se donner sur le théâtre de Sa Majesté avec tout le succès qui a marqué sa naissance. Elle s'est encore jouée cette semaine devant un auditoire brillant et nombreux. Cependant, comme il faut varier les spectacles, Mme Sontag a chanté le rôle principal de la *Fille du régiment*, triomphe de Jenny Lind. La cantatrice a pleinement réussi dans son entreprise et son courage lui a profité. L'apparition de Mme Martinez, la *Malibran noire*, n'a pas produit beaucoup d'effet : on ne comprend pas ici ce qui a pu lui valoir cet ambitieux surnom.

Mais le grand événement de la semaine, et nous dirions presque de la saison, celui qui rivalise avec la première représentation de la *Tempesta* au théâtre de Sa Majesté, c'est celle de la *Juive* du même compositeur, au théâtre italien de Covent-Garden. C'était hier jeudi que le chef-d'œuvre devait apparaître en compagnie de Mme Viardot dans le rôle de Rachel, de Mario dans celui d'Eléazar, de Tamberlik dans celui de Léopold, de Massol dans celui du grand prévôt, de Mlle Vera dans celui d'Eudoxie, et de Formes dans celui du cardinal Brogni. Certainement il était impossible d'imaginer une réunion de talents plus complète, plus extraordinaire. Mais les directeurs proposent et les artistes disposent : presque toute la troupe, Mme Viardot exceptée, s'est trouvée malade au même instant, Formes, Massol et Mario. Néanmoins, l'affiche a été maintenue et la représentation a eu lieu. Formes a chanté, quoique très-souffrant, le rôle du cardinal, et l'on a pu juger qu'il n'en avait jamais existé de supérieur. Massol a commencé le rôle de Ruggiero, continué par Rommi. Quant à Mario, il a persisté à garder la chambre; mais il s'est trouvé là un chanteur français, Maralti, qui se souvenait du rôle d'Eléazar et qui a consenti à le chanter dans sa langue nationale. Quelle a dû être la surprise de Mme Viardot, en arrivant le soir au théâtre et en s'apercevant qu'on lui avait changé son père? Elle n'en a pas moins chanté et joué le beau rôle de Rachel en grande et admirable artiste. Elle n'en a pas été moins sublime, moins entraînante, et le public ne l'a pas moins rappelée à outrance à la fin de chaque acte, deux fois après le second et à la chute du rideau.

Formes, je vous l'ai déjà dit, est excellent dans le rôle du cardinal. Maralti a fait un tour de force qui lui a valu des encouragements en bravos et en rappels bien légitimes.

La partition d'Halévy a produit sur le public anglais une impression profonde. Les phrases célèbres, comme celle-ci : *O ma fille chérie*, du premier acte, et le finale du troisième, ont enlevé la salle entière.

L'ouvrage est monté avec une grande magnificence. Costa, le chef d'orchestre, a été rappelé aussi en l'absence et comme représentant du compositeur. Ce nouveau succès, obtenu dans les circonstances les plus contraires, prouve que désormais le théâtre italien de Covent-Garden ne peut plus s'appuyer que sur Meyerbeer et Halévy. Le *Prophète* a fait sa fortune, la *Juive* la doublera.

NOUVELLES.

*** L'Assemblée législative a voté ces jours derniers les subventions des théâtres nationaux et du Conservatoire pour l'année 1852. Leur chiffre actuel n'a subi aucune modification.

*** Roger va partir à la fin du mois pour se rendre à Hambourg et y chanter le *Prophète*. Il sera de retour à Paris dans une quinzaine de jours, et reprendra les répétitions de l'*Enfant prodigue*, qui continueront toujours en l'attendant.

*** Mme Laborde a reparu sur le théâtre de Bruxelles dans *Lucie*, le *Barbier de Séville*, les *Huguenots* : elle doit y donner dix représentations qui attireront la foule.

*** L'Alboni vient de donner à Nantes deux magnifiques soirées dont son talent a fait presque tous les honneurs.

*** Mlle Catinka, Heinefetter va faire une tournée en Allemagne, où elle trouvera les mêmes succès qu'en France. Elle visitera successivement Munich, Vienne, Dresde et Hambourg.

*** Duprez est allé récemment donner un concert à Amiens et un autre à St-Quentin avec ses élèves et sa jeune fille, Mlle Caroline Duprez, dont la voix charmante a excité un vif enthousiasme. Elle a chanté avec Mlle Poinsot le duo du *Maçon*, et seule, les jolies chansonnettes dont son père a écrit la musique : la *Vie d'une Fleur* et le *Club des Demoiselles*.

*** La Société musicale de Rennes a engagé Barroilhet à venir participer à la fête qui a dû être donnée, hier samedi, 27 juillet.

*** Mlle Nau poursuit à Londres le cours de ses brillants succès. Elle donne en ce moment des représentations très suivies au Surrey-Théâtre, et doit revenir à Paris vers la fin du mois d'août.

*** Hermann-Léon est venu dernièrement à Rouen, où il a joué dans le *Caïd* au bénéfice de Lemaire, père de l'artiste, de l'Opéra-Comique. Cette bonne action lui a valu un succès magnifique, et il doit en obtenir un plus brillant encore en retournant aujourd'hui dans la même ville pour jouer le rôle du capitaine Roland des *Mousquetaires de la Reine*.

*** Le public du Théâtre Français a remarqué une heureuse innovation due au zèle du nouvel administrateur, M. A. Houssaye. Depuis plusieurs mois, l'orchestre, composé en partie de jeunes élèves lauréats du Conservatoire, fait entendre dans les entr'actes des morceaux de nos anciens compositeurs, tels que Corelli, Gluck, Lulli, etc. Cette musique est parfaitement en rapport avec les pièces de l'ancien répertoire.

*** MM. de Cuvillon et Codine vont à Baden pour y donner des concerts. De là, ils se rendront à Hambourg, Wiesbaden, Spa, Ems et autres villes.

*** Nous aimons à constater l'ingénieux système et l'heureux résultat du nouveau trombone à coulisses-cônes, inventé par M. Michaud, l'un de nos facteurs d'instruments de cuivre les plus renommés, honoré de la médaille d'argent, et qui déjà, il y a quinze ans, avait apporté au trombone une amélioration adoptée, non-seulement en France, mais dans l'Europe entière. Le même succès est assuré à son nouveau trombone, qui laisse bien loin en arrière son frère aîné, sous le rapport de la justesse, de la douceur et de la commodité. Toutes les notes ingrates en sortent pures et sans difficulté aucune, au grand étonnement de l'artiste qui le joue, et sa supériorité est telle qu'après avoir essayé de ce système, il serait impossible de revenir à l'ancien. Ce résultat est dû à la disposition nouvelle que M. Michaud a su lui donner, et qui lui a permis de rendre la colonne d'air d'un cône parfaitement graduée comme celle du cor d'harmonie.

Chronique départementale.

*** *Lille.* — Dimanche 14, l'*Association musicale* faisait sa première sortie; deux sections, les fanfares en tête, jouant avec cet ensemble et cette verve qu'elles ont déjà acquis, traversaient nos rues jusqu'à la gare ; elles allaient à Mouscron se mesurer pour la première fois avec des sociétés étrangères, entre autres plusieurs sociétés chorales de Belgique dont la réputation est depuis quelques années si bien justifiée. Vous parler de toutes les musiques qui se sont fait entendre serait peut-être un peu scabreux; mais nous pouvons constater que les *Fanfares* de Lille, pour la partie instrumentale, et les *Orphéonistes* de Tournay, pour la partie chorale, ont remporté la palme. Notre section de chœurs ne peut encore lutter contre ces derniers; c'est déjà beaucoup qu'après trois semaines d'étude elle ait pu se faire entendre à côté d'eux. Aussi nous ne doutons nullement que, sous l'intelligente direction de M. Français, elle n'arrive en peu de temps à prendre rang parmi les premiers chœurs de nos environs.

*** *Cherbourg.* — Teresa Milanollo a donné plusieurs concerts avec un succès aussi grand que légitime.

Chronique étrangère.

*** *Vienne.* — Mlle Wagner vient de faire ses adieux au public dans le rôle de Fidès. Les sympathies que cette éminente cantatrice avait éveillées dès son début, se sont manifestées dans cette occasion par les plus vives acclamations. Incessamment la reprise de *Joseph*, opéra de Méhul, et d'*Othello*. On annonce un ballet nouveau le *Diable amoureux*.

*** *Stockholm.* — Jenny Lind a envoyé les produits de ses six concerts, 45,000 thalers, près de 60,000 fr., à la caisse des pensions pour les veuves et orphelins d'artistes. En outre, elle a fait don de 1,000 thalers à la société de tempérance.

*** *Madrid.* — Dans le grand concert qui a eu lieu au Conservatoire, on a entendu plusieurs morceaux tirés du *Prophète*, de Meyerbeer. Parmi les exécutants on cite Mmes Lara et Anglès, MM. Olivarès et Hijosa. Il y avait cinquante choristes; l'orchestre se composait de soixante dix musiciens.

*** *Milan.* — Au *Teatro Carcano* on vient d'exécuter avec succès une composition nouvelle du comte Castelbarco intitulée : *le Déluge*.

*** *Bologne.* — M. Angirio Circa, compositeur qui donnait les plus belles espérances, vient de mourir dans un âge peu avancé.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

POUR PARAITRE CHEZ

BRANDUS ET Cie,

Éditeurs, 87, rue Richelieu.

GIRALDA

OU

LA NOUVELLE PSYCHÉ

Opéra-comique en 3 actes,

PAROLES DE M. SCRIBE,

MUSIQUE DE

AD. ADAM,

DE L'INSTITUT.

PARIS, IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

17e Année. N° 31. 4 Août 1850.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres.	Cramer, Beale et Cie, 201 Regent street.
St-Pétersbourg.	Belizard.
New-York.	Scharfenberg et Luis.
Madrid.	Union artistico-musical.
Rome.	Merle.
Amsterdam.	Bureau des Postes.
Berlin.	Id.
Leipzig.	Michelsen.
Lisbonne.	Sassetti.

Prix de l'Abonnement

Paris, un an.	24 fr.
Départements et Belgique.. . . .	30
Etranger.	34

Annonces.

50 cent. la ligne.	pour 1 fois.
30 cent.	pour 3 fois.
20 cent.	pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Lettres sur l'état actuel de la musique en Italie (douzième lettre), par **Adrien de la Fage.** — Revue critique, par **Henri Blanchard.** — Deux dîners d'artistes. — Les poëtes de l'amour, recueil de vers français des xve, xvie, xviie, xviiie et xixe siècles, publié par Julien Lemer. — Nouvelles et annonces.

LETTRES SUR L'ÉTAT ACTUEL DE LA MUSIQUE EN ITALIE.

DOUZIÈME LETTRE (1).

Goût de la magnificence chez les Napolitains. — Penchant des anciens rois de Naples pour la musique. — Lettre de Ferdinand Ier d'Aragon à Jean Teinturier. — Ferdinand IV et Jean David. — Rareté des réunions musicales. — Classes diverses d'amateurs. — La Société philharmonique. — Le prince de Colobrano. — Le marquis de V... — *Miserere* avec interpolations.

Naples, 5 avril 1850.

Il fut un temps où, soit véritable goût de l'art musical, soit habitude de la magnificence, un grand nombre de riches personnages cultivaient la musique par eux-mêmes ou par les musiciens attachés à leur famille et qui en faisaient en quelque sorte partie. Ce goût de splendeur, qui ruinait à la vérité fort souvent les plus riches maisons, disparaît de jour en jour, tandis qu'autrefois tout contribuait à l'entretenir et même à le faire naître là où il n'aurait pas existé. L'aspect seul des fêtes d'église et les églises elles-mêmes en donnaient l'idée à chacun. Ce n'est véritablement qu'à Naples que l'on voit des églises assez semblables à des salles de bal, entre autres, et par exemple, celle des Jésuites, quoiqu'elle ait la façade d'une prison; ce n'est qu'en cette ville que se rencontrent dans les églises des anges que l'on prendrait pour des amours, et des vierges vraiment pleines de sans façon. Telle était, dans les deux derniers siècles, la pompe ecclésiastique déployée en certaines circonstances, que je n'hésite pas à croire, par exemple, que l'appareil avec lequel on représentait les oratorios dans l'église des *Jerolimines* ou *Philippins* n'ait pu réellement détourner le peuple des plaisirs du carnaval, puisque l'on trouvait là de quoi mieux satisfaire ses yeux, ses oreilles et son intelligence. On est étonné en voyant les dessins conservés de ces magnifiques et coûteuses décorations, communes à toutes les églises et à tous les couvents de Naples. On aimait cela, et l'on avait raison. S'il faut absolument avoir des moines, plutôt des moines décorateurs que des moines inquisiteurs; malheureusement, l'un n'exclut pas l'autre, comme on ne l'a que trop vu en Espagne.

La musique trouvait toujours son compte à ces magnifiques prodigalités, auxquelles elle était indispensablement unie. Après s'être ainsi montrée à l'église avec un appareil des plus grandioses, elle n'en perdait que fort peu dans les vastes palais des princes napolitains. De tout temps les rois et vice-rois se plurent singulièrement aux fêtes musicales. J'avais dernièrement sous les yeux un compte du payeur du palais pour l'année 1462, et j'y voyais les noms de Gilles Barchinona, d'Alfonse son fils, de François Stanzioni, de Jean de Secula, tous musiciens attachés à la cour, et recevant des sommes fort considérables pour le temps, et dont le chiffre est indiqué dans le compte manuscrit d'Antonelli de Petruccis, que l'on conserve au monastère de la Trinité de la Cava.

En dépit de ces encouragements, il paraît que la musique faisait réellement peu de progrès parmi les naturels du pays. Tu sais que le roi Ferdinand Ier d'Aragon, qui donnait aussi des gratifications aux musiciens de sa cour, y avait appelé Jean Tinctor, Tinctoris ou Teinturier, pour y remplir les fonctions de maître de chapelle. Mais cet appel fait à un maître étranger ne lui suffit pas, et il chargea ce même Teinturier d'aller au delà des monts chercher des chanteurs pour la chapelle et le palais. Voici la lettre écrite au nom du roi par le célèbre Jean Pontanus, son secrétaire; elle existe dans un recueil manuscrit dont le reste se rapporte à des sujets différents, et elle m'a été indiquée par M. Scipion Volpicella, possesseur de ce recueil, et un des hommes les plus versés dans l'histoire de son pays. Elle est écrite en italien demi-latin, et comme elle est fort importante pour l'histoire de la musique, je vais la traduire tout entière et littéralement.

« *A Jean Teinturier.*

» Ayant besoin pour le service divin dans notre chapelle de quelques chanteurs, aux conditions que nous vous avons dites de vive voix et ne les trouvant point de ce côté, nous voulons que vous alliez au-delà des monts, en France et en toute autre région, pays et lieu où vous croirez pouvoir en trouver. Portez avec vous les lettres de recommandation que nous écrivons pour vous au sérénissime et illustrissime roi de France et au roi des Romains (l'empereur d'Allemagne); donnez-vous du mal et travaillez à trouver quelques bons chanteurs, qui remplissent les conditions et conventions dont nous avons parlé, et quand vous les aurez trouvés, traitez avec eux pour notre service et celui de notre dite chapelle. Tout ce que vous promettrez auxdits chanteurs tant par voie de provision que par toute autre, nous le regarderons comme approuvé et conclu et le ferons observer. Prenez bien garde, tout en faisant la dépense nécessaire, que nous ayons à rester contents et satisfaits, ce qui vous sera facile en raison de la connaissance que vous avez de l'art du chant et du désir que nous vous manifestons; aussi agirez-vous selon notre espérance.

» Donné au Château-Neuf de notre ville de Naples, quinzième jour d'octobre MCCCCLXXXVII.

» Le Roi : FERDINAND. »

A Jean Teinturier Jo. PONTANUS.

(1) Voir les numéros 26, 27, 44, 46, 47, 51 et 52 de l'année 1849, et les numéros 4, 19, 21, 23, 24, 28 et 29 de l'année 1850.

Cette lettre, qui montre combien le roi Ferdinand attachait d'importance à la musique de son palais, est en même temps une nouvelle preuve de la présence de chanteurs italiens à cette époque et de leur multiplicité en France; on y reconnaît que chez les souverains, les musiciens du palais faisaient alors le double service de la chapelle et de la chambre; enfin l'on y voit avec quelle largeur et quelle générosité le roi de Naples en agissait à l'égard des musiciens qu'il voulait attacher à son service, et quelle confiance il accordait au mérite et à la probité de Jean Teinturier, qui la méritait sans doute et ne se faisait pas payer de pot de vin musical pour les engagements qu'on le chargeait de faire.

A l'exception de quelques vice-rois avares ou grossiers, tous les hommes qui gouvernèrent successivement le royaume favorisèrent la musique, même dans les temps de trouble et de calamité. Le croirais-tu? Le roi actuel, si peu soucieux des beaux-arts et en particulier de la musique, a eu par moments la manie de chanter, et il faut lui rendre cette justice qu'il avait, comme Louis XV en France, la voix de baryton la plus fausse de son royaume. Il ne chantait du reste qu'en petit comité, sans doute pour éviter à un plus grand nombre d'auditeurs une occasion presque inévitable de mensonge. M. Sarmiento, le maître de chapelle du palais, était mandé; le roi chantait de mémoire et le maître l'accompagnait de même. C'est sans doute cette habitude d'accompagner les monarques qui lui a fait perdre celle de savoir accompagner leurs sujets.

Le roi ne chante plus. Son goût pour commander les manœuvres militaires lui a tout-à-fait ruiné l'organe. Son père, François, ne chantait guère; mais le musicien de la famille, c'était son grand-père Ferdinand, d'abord IV, puis Ier, ce qui, monarchiquement parlant, n'est pas plus absurde qu'autre chose. Ce souverain, qui vit jusqu'à la fin s'accroître le nombre de ceux de ses sujets, qui, comme ceux du roi d'Yvetot,

Avaient cent raisons
De l'appeler leur père,

aimait passionnément la musique, et lui-même était musicien d'une certaine portée. Il suffit de te dire qu'il se plaisait à chanter en famille des airs, des duos, des trios, et ne s'en tirait pas mal. Mais ce qui est encore plus digne d'attention, c'est qu'il fut le premier à monter les quatuors de Haydn dans leur nouveauté; il y jouait la partie d'alto et faisait, dit-on, merveille, quoique l'ampleur de son nez couvrît toute la table de l'instrument; par bonheur, cette partie saillante de son visage ne s'abaissant en pointe qu'à l'extrémité, l'archet passait librement au dessous des narines sans que le parcours des cordes se trouvât empêché. Ce souverain avait d'ailleurs bon goût en musique, et peut-être rectifia-t-il plus d'une fois celui de son peuple. L'introduction des quatuors et symphonies de Haydn dans ses États prouverait déjà fort en sa faveur; mais je veux te donner une autre preuve de son goût et de son bon sens en matière musicale, car il est bien entendu que je ne sors pas de là. Il avait vu trois générations de chanteurs et suivait toujours régulièrement les représentations de San Carlo et du Fondo. Un jour, le ténor Jean David, qui n'était pas sans mérite, mais dont le talent était sujet à d'étranges vicissitudes et la manière parfois ridiculement extravagante, chantait dans une représentation du *Matrimonio segreto* le fameux air *Pria che spunti in ciel l'Aurora*, en le surchargeant de ces milliers de broderies familières aux chanteurs peu judicieux. Le roi n'applaudit point et envoya aussitôt le duc de Noja, surintendant des théâtres, dire à David que cet air ne se chantait pas de la sorte, et que son père le disait d'une tout autre manière. On redonna la même pièce le surlendemain; David y fut simple, sage et comblé d'applaudissements, dont le roi avait donné le signal.

Il fut un temps où Naples était à la tête du corps musical, non seulement quant à ses artistes, mais quant à ses amateurs. En ce temps, Rousseau pouvait avoir raison d'y envoyer les jeunes musiciens qui se sentaient du génie; je ne sais pas trop où il les enverrait aujourd'hui. On aime cependant toujours l'art musical; mais outre que l'on paraît en ce moment fort préoccupé de beaucoup d'idées auxquelles on ne songeait guère autrefois, il est certain que les maisons où l'on faisait habituellement ou accidentellement de la musique sont devenues de plus en plus rares.

Quand on parle d'amateurs il faut toujours en distinguer deux classes: 1° ceux qui aiment la musique uniquement pour l'entendre; 2° ceux qui l'exécutent, et parmi ces derniers se trouvent les capables et les incapables; car il y a des amateurs qui écorchent la musique avec amour, et veulent par malheur avoir des témoins et presque des complices de leurs crimes. Avec cette excuse qu'ils n'exécutent que pour leur plaisir, ils se croient le plein droit de faire le désespoir de leurs auditeurs: c'est un grave abus. On leur pardonnerait volontiers de fausses intonations et une mesure incertaine, s'ils ne voulaient absolument imposer à leurs amis une part de ces défauts et faire en quelque sorte parade de leurs infirmités. Il y aurait encore à tenir compte ici d'une troisième classe d'amateurs: ce sont ceux qui, possédant une organisation ou une mémoire d'oreille plus heureuse encore, reproduisent, même sans savoir une note de musique, des airs qu'ils ont entendus aux théâtres et s'en tirent souvent avec beaucoup de bonheur. Tu connais sans doute l'histoire de cette Napolitaine du siècle passé qui, bien qu'appartenant à une bonne famille, ne savait lire ni musique ni parole, et chantait d'une manière fort satisfaisante tous les airs qu'elle entendait au théâtre. Pour les auditeurs, l'inconvénient n'eût été rien et l'on n'en eût même pas tenu compte si elle eût confessé franchement son ignorance ou même si elle eût ouvertement chanté par cœur; mais elle avait la prétention, mal fondée s'il en fut, de donner à croire qu'elle lisait, et en conséquence de tourner la feuille à l'accompagnateur, ce qu'elle faisait toujours hors de propos, à moins qu'elle n'eût déjà chanté le morceau sur le même cahier, car sa mémoire lui faisait retenir exactement les moments de la retourne. Un jour, Piccinni, lui accompagnant un air d'un de ses opéras, imagina de placer le cahier sens dessus dessous, en l'ouvrant du côté de sa fin. La chanteuse tourna imperturbablement, et le maître eut la courtoisie de trouver qu'elle avait toujours bien tourné.

Je pourrais citer plusieurs autres exemples de dilettantes assez habiles comme cantatrices, et qui donnaient à la musique une très-heureuse expression, tout en n'attachant certainement aucun sens aux paroles; telle était celle qui, dans un air commençant par :

Questa cenere immonda,

prononça toujours :

Questa cenere *in moda*.

Et cette autre à qui l'on eut tant de peine à faire dire :

Assisa al piè d'un salice,

en raison de l'habitude prise par elle de dire :

Assi a al piè d'un *salsiccio*.

quoiqu'un saule et une saucisse ne se ressemblent guère.

J'ai connu à Naples un dilettante d'un autre genre et qui était vraiment bien amusant. Je ne sais trop si je dois plaisanter sur son compte, car ce pauvre homme, chez qui quelques ridicules innocents n'excluaient pas les bonnes qualités, a eu le malheur, jeune encore, de devenir fou. C'était un de ces colosses comme on en trouve à Naples plus qu'ailleurs, qui, dès l'enfance, disposés à toute heure du jour à engloutir de fabuleuses pitances de maccheroni, acquièrent bientôt eux-même une corpulence proportionnelle. Le chevalier C..... était de ceux-là, et c'était vraiment merveille de voir une grêle voix de ténor sortir de ce corps immense : ses intonations étaient souvent douteuses, mais j'ai toujours cru que cela ne naissait que du balancement inévitable de son énorme abdomen. Il était assez bon lecteur, composait, et, chose fort rare à Naples, il aimait beaucoup l'ancienne musique. Soit volontairement, soit sans qu'il s'en aperçût, sa figure marquait régulièrement le retour de certains intervalles; il y avait alors plaisir à voir se former sur cette large face des parties creuses et des parties en relief qui donnaient à l'ensemble de sa physionomie l'aspect

le plus étrange. On s'amusait quelquefois de lui un peu trop ouvertement dans certaines sociétés; il ne s'en fâchait jamais, et pour se consoler, il allait en amateur chanter dans les églises; mais il n'en pouvait aborder qu'un petit nombre, les escaliers des tribunes étant souvent trop étroits pour qu'il s'y engageât sans imprudence.

J'aurai encore à te citer, avant de terminer cette lettre, un autre amateur des plus singuliers; mais il faut d'abord te parler sur un ton un peu plus sérieux. On parut s'apercevoir, il y a quelques années, que les réunions musicales devenaient chaque jour plus rares, et l'on imagina d'appeler à son aide l'association, ressource devenue nécessaire et qui le deviendra de plus en plus chaque jour, les grandes fortunes tendant de toutes parts à se diviser. On forma donc une *société philharmonique napolitaine*, qui s'ouvrit en 1835 sous les plus heureux auspices et par l'exécution d'une composition écrite expressément par Zingarelli, alors plus qu'octogénaire. Les règlements de cette société, qui n'ont jamais été imprimés, mais dont on m'a donné copie, étaient conçus avec beaucoup de sagesse. La société se trouvant placée sous la direction du ministre de l'intérieur et la protection directe du roi, plusieurs fois la famille royale assista aux exercices, qui se distinguaient en grands et petits. On avait fort convenablement formé le conseil d'administration de personnages appartenant tant à la noblesse qu'au commerce. Les artistes dont le concours devenait nécessaire étaient convenablement rétribués. La direction de la partie musicale fut ensuite confiée à un amateur de première force, le prince de Colobrano, qui en peu de temps mit, par son zèle et son activité, les choses sur le meilleur pied. On monta des opéras complets qui furent exécutés avec autant de talent qu'ils pouvaient l'être par les meilleurs théâtres. Ces succès bien constatés n'empêchèrent pas la société de se dissoudre après seulement deux années d'existence. A Naples, plus encore qu'à Paris, le courage et la persévérance dans les entreprises sont rares. C'était pourtant une bien belle occasion pour les riches napolitains de donner une nouvelle preuve de ce goût musical qui a si longtemps dominé dans leur ville.

Je viens de te nommer le prince de Colobrano; c'est assurément l'amateur le plus distingué, le plus instruit, le plus solide de la ville. Il appartient à l'une des plus anciennes familles du royaume, et a vu, par suite de décès, se réunir sur sa tête les titres de plusieurs autres familles éteintes. Il n'en est pas plus fier pour cela, et ne met même sur ses cartes que son nom tout court. Il a possédé, fort jeune encore, une fortune considérable et qu'il a dissipée par ce goût de magnificence si naturel à la jeunesse et qui ne saurait avoir de plus belle excuse que d'avoir été constamment associé à celui des arts. Il ne parle jamais de son ancienne splendeur; il a mieux à dire, parce que, riche ou pauvre, il n'a jamais été oisif et ne cesse encore d'augmenter chaque jour la somme de sa vaste instruction, dans laquelle la musique ancienne et moderne entre en si grande part. On fait chez lui toute sorte de musique, et il est toujours prêt à se mettre au piano pour accompagner avec autant de goût et d'intelligence que d'exactitude la musique qu'on lui met sous les yeux. Il regrette de ne pas pouvoir rassembler souvent et en grand nombre les amateurs du genre ancien. La circonstance de ma présence à Naples a fait que nous avons pu organiser entre nous une petite réunion dont les profanes étaient tenus loin et qui avait lieu un jour par semaine. Elle était composée d'artistes ou de ces amateurs qui valent les artistes. Deux sœurs, Mlles Agnèse et Giulietta del Prato, y chantaient le soprano et le contralto. L'aînée, cantatrice de première force, avait été une des colonnes de la Société philharmonique. Nous avons ainsi exécuté des morceaux de Durante, de Leo, de Jomelli, de Marcello, de Zingarelli et enfin des nôtres; car, après tout, rien ne nous en empêchait; et comme nous avions soin de commencer par ce qui nous appartenait, le mieux qui nous venait ensuite ne nous écrasait que d'une manière acceptable.

Je t'ai dit que les réunions musicales étaient devenues chaque jour plus rares, et je me souviens dans mes précédents voyages d'en avoir connu plusieurs qui ne subsistent plus. Il en est une toutefois qui s'est conservée; elle mérite une mention particulière, et tu vas voir que son anéantissement eût été véritablement une perte fâcheuse non-seulement pour ceux qui s'y réunissent, mais encore pour ceux qui s'y divertissent.

Le marquis de V..... a de tout temps réuni chez lui une société où il se fait de la musique à orchestre les samedis, mercredis et vendredis. Les exécutants sont toujours fort nombreux, et la vérité est que, s'étant une fois fait entendre là, ils sont forcés d'y retourner s'ils veulent encore être entendus, car telle est l'opinion que l'on a de cette réunion qu'on ne leur permettrait plus de chanter nulle part ailleurs. C'est, en conséquence, là que se rencontrent en corps ceux qui n'ont pas de voix ou n'en ont jamais eu, et enfin ceux qui n'en auront jamais par cette raison qu'ils n'ont pas d'oreille et n'ont jamais pu établir de distinction entre un ton faux et un ton juste. Comme il n'est pas toujours facile et qu'il est quelquefois impossible de se procurer les parties d'orchestre des opéras nouveaux qui ne sont pas gravées, le directeur de la société a trouvé un autre moyen d'avoir de quoi mettre sur les pupitres.

Il achète la réduction pour piano, et fait d'après cette réduction composer les parties par un pauvre musicien qu'il paye à l'année pour ce travail; c'est ainsi qu'est formée toute sa collection, qui est fort nombreuse. Tu conçois tout ce qu'a d'étrange ce système aux oreilles de quiconque connaît l'ouvrage tel que l'auteur l'a écrit. On voit de temps en temps des passages où dans l'original tout est fort simple, surchargés d'accompagnements bizarrement compliqués. Le bon marquis joue du violon, et il est douteux qu'il ait jamais bien su accorder son instrument, ce qui ne l'empêche pas de conduire son orchestre avec un aplomb imperturbable et une gravité de bonheur dont on jouit avec lui : extrêmement aimable et poli en société, ce vieillard de 75 ans devient terrible quand il dirige. Pour être mieux en vue, il élève sa chaise en la plaçant sur un tiroir de commode posé sens dessus dessous; or, un jour il arriva que dans un moment d'action le tiroir défonça, et le pauvre marquis disparut tout-à-coup comme Ragotin dans le *Roman comique* à la représentation de *Nicomède* par la troupe ambulante. J'allais oublier de te dire que c'est un usage reçu chez les amateurs de ce divertissant orchestre de faire chacun pour son compte des variations ou broderies dans la partie qu'il exécute. Tu comprends l'effet général.

Outre les trois jours de la semaine, il y a quelquefois des assemblées extraordinaires, des soirées invitées, où pour l'ordinaire la musique est encore plus mauvaise que de coutume. Non contents de cela, les exécutants habituels sont quelquefois allés faire entendre des messes ou vêpres dans les églises; mais ces exécutions furent assez peu goûtées, témoin ce jour où, dans une messe à San-Giovanni-Carbonara, le directeur de l'orchestre se prit de querelle du haut de la tribune avec le directeur des cérémonies, qui, placé dans le chœur, voulait faire cesser la musique. Le marquis prétendait à toute force continuer. Le peuple prit part à l'affaire; déjà l'on montait à la tribune et l'on allait jeter bas les musiciens; ils furent définitivement forcés de se sauver par un escalier de derrière, et le marquis, ainsi que ceux qui étaient le plus en vue, prit des habits de prêtre pour sortir de l'église. Cette déconvenue n'a pas fait le moindre tort à l'entreprise. Les salons du marquis, quoique fort éloignés du centre de la ville, regorgent constamment d'exécutants et d'auditeurs, et tandis qu'ailleurs on a peine à trouver assez de monde pour chanter un trio, là on ne saurait trouver place si l'on arrivait tard. Si par hasard, quelque personne, peu au courant des choses, et tombée dans le piége, paraît peu satisfaite, le marquis vient avec une politesse exquise lui dire que le désordre est né de ce que la présence d'un connaisseur a intimidé et paralysé l'exécution. Tu te demanderas sans doute comme moi si ces honnêtes amateurs, naïvement contents d'eux-mêmes, n'ont pas plus de jouissances esthétiques que nous qui ne le sommes de personne.

Pour moi, je ne le suis guère de ce qui se passe ici. On a, comme je te l'avais, je crois, dit, exécuté, pendant la semaine-sainte, au collége de musique, le *Miserere* de Zingarelli, avec trois nouveaux versets de Mercadante. Cette interpolation a généralement déplu, et je crois que les deux compositeurs ainsi rapprochés se faisaient tort l'un à l'autre. Mais cela serait peu de chose; un fait bien plus sérieux, c'est qu'il arrive ce que l'on n'avait jamais entendu, *inaudita prius*. La semaine de Pâques s'est ouverte sans théâtres, et après la semaine-sainte, on n'a eu pour se divertir que des spectacles de chevaux, donnés dans un local qui, en effet, ressemble assez à des écuries. On n'a pu former de société pour *San-Carlo*, et au théâtre *Nuovo* les acteurs se sont mis en compagnie, faute d'une entreprise. Les jours où il n'y aura pas de recette, ils iront se coucher sans souper, bienheureux encore s'ils ont dîné le matin. On annonce que la surintendance va ouvrir le *Fondo* au compte du gouvernement, et les comédiens français sont partis pour Florence.

ADRIEN DE LA FAGE.

REVUE CRITIQUE.

M. LEMMENS. — MLLE JULIETTE DILLON. — MME LÉOPOLDINE BLAHETKA. — MME THÉRÉSA WARTEL. — M. CHARLES POISOT. — BÉRANGER à la Closerie des Lilas. — M. PERKINS.

Le petit nombre des amateurs de la musique religieuse en style sacré que renferme Paris se souvient encore, nous en sommes certain, de l'organiste de Breslau qui vint se faire entendre à l'une des expositions de notre industrie. Ce virtuose en style sévère ne s'en montra pas moins un enfant du progrès dans sa manière de toucher de l'orgue, autant avec les pieds qu'avec les mains. Nos organistes français n'en jouent guère plus avec les pieds qu'avec des idées; ils n'émettent sur ce noble, et puissant, et solennel instrument que des pensées mondaines et dramatiques, encouragés, poussés qu'ils sont dans cette voie par notre clergé, qui, à très-peu d'exception près, n'est pas doué d'un sentiment musical exquis. M. Lemmens, professeur d'orgue au Conservatoire de Bruxelles, est, à ce qu'il paraît, un artiste consciencieux et un organiste distingué. Il a fondé, au commencement de cette année, un *Journal d'orgue à l'usage des organistes et du culte catholique*. Le texte explicatif de cette publication est en français et en langue flamande qui peut avoir son harmonie pour les gens du pays où elle se parle, mais qui ne jouit pas encore d'une grande vogue dans le monde musical. L'auteur annonce l'intention de traiter des questions fort intéressantes, celles du clavier de pédales de deux octaves, des trios à trois claviers, etc. En abordant les morceaux en style compliqué, il donne une suite d'exercices journaliers de l'organiste qui paraîtront peut-être un peu trop élémentaires; mais il faut bien commencer par le commencement pour arriver à la fugue, qui sera encore longtemps la plus haute expression du véritable organiste; permis à lui, bien entendu, d'en colorer le sujet d'une mélodie moderne et de la débarrasser de son allure par trop gothique et classique. M. Jacques Lemmens a, dit-on, ce qu'il faut pour cela : il est jeune et il se produit sous le patronage intelligent de M. le cardinal Engelbert, archevêque de Malines, et de son professeur, M. Fétis.

A propos de cet instrument, dont les voix multiples et pompeuses sont une des plus nobles et des plus émouvantes interprètes des sentiments religieux, nous citerons ici l'organiste de la cathédrale de Meaux. Cette organiste est aussi un pianiste, une improvisatrice distinguée. Mlle Juliette Dillon, qui a traduit en sons, en fantaisies pleines de jolies choses mélodiques et d'harmonies audacieuses les contes fantastiques d'Hoffmann, vient de publier, dans la même pensée et pour piano seul, un SCHERZO intitulé la *Fête des Sorcières*, caprice plein de verve et d'originalité : sa musique est un mélange de l'*humour* anglais et germain. Sous l'apparence du laisser-aller de la musique de l'autre monde, elle écrit purement celle destinée à celui-ci, et si elle se permet quelques quintes à la suite les uns des autres, des accords de septièmes s'enchaînant un peu durement pour l'oreille avec des sixtes augmentées, elle le fait sciemment en disant, dans une note explicative, avec une ironie de bon goût : *Septièmes seules admises dans l'orchestre des Sorcières*; car Mlle Dillon, en musicienne romantique qu'elle se fait par fantaisie, orne ses œuvres musicales de notes, de préfaces; et l'on ne s'en plaint pas, car tout cela est marqué au coin de l'esprit et d'une piquante nouveauté.

Puisque nous sommes en voie de critique galante, ce qui ne nous empêche pas d'être juste, nous signalerons aux amateurs de la musique de piano une charmante étincelle musicale, ayant pour titre : *Quadrille des patineurs de l'Opéra le* Prophète, *varié pour piano*, par Léopoldine Blahetka. Ceci n'est point un quadrille de contredanses dans l'acception du mot consacré par la chorégraphie de nos jardins et bals publics, c'est l'arrivée des patineurs à l'Opéra, une scène musicale facile, élégante, disant les danses légères, variées, pittoresques, de notre première scène lyrique. Ce sont ces mélodies fraîches, non parce qu'elles se disent sur la glace, mais parce qu'elles expriment au mieux, qu'elles déclament pour ainsi dire les glissades des patineurs, que Mme Blahetka a encadrées dans une charmante petite fantaisie d'un style facile et brillant. C'est un délicieux souvenir de ce ballet original, pour lequel Meyerbeer a trouvé de ces motifs qui deviennent proverbes en s'imprimant tout d'abord dans la mémoire de tous les auditeurs.

Autre virtuose du beau sexe dont nous avons sous les yeux un recueil d'études que nous nous rappelons avec plaisir avoir entendu dire par l'auteur elle-même, alors que ce recueil était encore manuscrit. Mme Thérésa Wartel a intitulé ce recueil : *Six études de salon pour piano*. De salon, de chambre ou de solitude, ces morceaux plairont à tous et partout, car ils rappellent la manière classique, fine, élégante dont Mme Wartel joue du piano. Si la première de ces études est dans le caractère de toutes les études, c'est-à-dire une phrase destinée à exercer l'une ou l'autre main au mécanisme par un trait quelconque, ici ce trait en *sol* majeur, en mesure à deux-quatre et pour la main droite, est en quelque sorte mélodique et varié par tous les intervalles qu'il présente à l'exécutant, et qui lui sont ainsi d'une réelle utilité.

La deuxième étude en *fa* mineur et à trois temps est, en quelque sorte, un caprice, et n'a rien de la sécheresse de l'étude classique. Cela est largement et noblement mélodique; c'est une excellente étude de gammes chromatiques et de traits légers qui se dessinent en arabesques et vont d'une main à l'autre comme accompagnement vaporeux d'un chant franc et caractérisé; et le thème si mélodique revient pour péroraison tranquille et logique de cette charmante rêverie.

Il n'est point de pianiste un peu bien posé,— et il en est beaucoup dans le monde musical,—qui n'ait écrit, publié sa tarentelle et qui ne l'exécute au moins une douzaine de fois dans chaque saison des concerts. Donc, par ce temps de *tarentellomanie*, Mme Wartel aurait fort bien pu donner le titre de tarentelle à sa troisième étude en *mi* mineur, et qui est, comme tous les morceaux de ce genre, en mesure à six-huit. Bien qu'elle n'en porte pas la dénomination, cette charmante étude en a tout l'entrain et toute la vivace mélodie. Le passage en *mi* naturel majeur du milieu de l'étude en doubles octaves est plein de chaleur, de force et d'éclat, et s'enchaîne au mieux avec le thème, qui revient on ne peut plus heureusement sur un *tremolo pianissimo* d'un effet ravissant.

La quatrième étude est encore dans le genre caprice, avec arpéges à la Thalberg, servant de broderie à un tissu mélodique bien caractérisé. La mélodie est aussi le signe distinctif de l'étude suivante en triolets continuels à la main droite, pendant que la gauche dit un chant à trois temps en noires. Cela vous berce, exécutant ou auditeur, de souvenirs intimes et tranquilles qui vous font la vie rêveuse et douce. Il fallait pour contraste à cette rêverie et pour terminer dra-

matiquement, quelque chose de passionné, d'énergique. Mme Wartel n'a pas manqué à cette loi de progression. Sa sixième et dernière étude, qui n'a pas moins de huit pages, un peu trop peut-être du même rhythme, est d'une allure vive et animée; c'est un *allegro agitato* en *mi* mineur, à deux-quatre, procédant par huit doubles croches par mesure, que se partagent les deux mains, pendant qu'elles plaquent des accords en blanches, harmonie puissante, obstinée comme le trait distribué aux deux mains, et qui donne, nous le répétons, un caractère animé, à passionné, ce morceau de longue haleine pour une étude de salon.

Tel est, à vue d'oiseau et de rapide analyse, ce recueil, qu'il y a une modestie de bon goût à n'avoir fait que de six morceaux par le temps qui court, de ces recueils de 25 études romantiques, fantastiques et d'une difficulté diabolique, faisant souvent suite à d'autres recueils de 60 ou 80 études élémentaires pour toutes sortes de mains. Les six études de Mme Wartel ont donc toutes chances de succès, soit dans les salons auxquels l'auteur les a destinées, soit dans les châteaux et même les chaumières, tant le culte du piano prend de l'extension!

M. Charles Poisot est un jeune compositeur qui prélude à tous les genres, en attendant qu'il aborde nos scènes lyriques, auprès desquelles il est en instance. Il va de la valse pour piano seul au quintette instrumental, et de la polka à la grande scène biblique. Il vient de publier une héroïde musicale intitulée: JUDITH. Comme son *Jéhovah*, cet hymne de vengeance et de mort de la veuve de Béthulie est d'un style ferme, large, franc et bien déclamé. La mélodie, en mesure à six-huit sur ces vers :

Oui, mon bras doit venger l'outrage
Dont Assur accable Israël,

est bien rhythmée, et l'accompagnement d'un dessin haletant exprime on ne peut mieux l'agitation de la Charlotte Corday des temps antiques au moment d'accomplir la mission qu'elle s'était prescrite. On se prend à désirer seulement, obsédé que l'on est par ces maudites idées de régularité classique, de ne voir ou de n'entendre que quatre mesures au lieu de cinq sur cette phrase finale : *Ma force est en lui.* Du reste, cette belle scène est toute empreinte de couleur et de mouvement dramatique. L'auteur de cela a publié dans ses moments perdus, — ce mot pris dans toute sa signification, — un recueil de sept valses romantiques dans lesquelles la naïveté mélodique coudoie la singularité du rhythme; et puis la *Marguerite*, polka pour le piano, ornée d'une lithographie et de traits excentriques qui rappellent les danses échevelées et non moins excentriques du jardin Mabille, du Château des fleurs et de la Closerie des lilas.

Ce dernier temple des joies de l'étudiant et de la grisette a reçu dernièrement la visite improvisée de notre illustre Béranger, en la compagnie de deux jeunes et jolies dames. Il s'y croyait incognito; mais, bientôt reconnu, il a été applaudi, fêté, comme Anacréon l'était, quand il lui prenait l'envie d'aller chercher quelques inspirations poétiques dans les guinguettes d'Athènes ou de Samos. Puisse notre poëte national ne jamais manger de raisin, afin de vivre plus longtemps qu'Anacréon, qui est mort à plus de quatre-vingt-cinq ans!

Le goût pour la musique, et même la typographie musicale, font des progrès par delà l'Atlantique. Voici venir des Etats-Unis, de Boston, un joli recueil de cinq nocturnes suivis d'un boléro pour le piano, composés par M Perkins. M. Perkins est un jeune Américain qui a fait éditer à Paris, avec un grand luxe de lithographie, de fort jolies mélodies vocales de sa composition. Il envoie cela aux éditeurs de Paris, non pour lutter artistiquement contre nos producteurs pianistes, dit-il modestement, mais pour prouver qu'on grave aussi bien la musique dans sa république que dans la nôtre. On ne peut se montrer plus simple dans ses prétentions, et cependant M. Perkins, quoique riche et modeste, a du talent comme compositeur.

HENRI BLANCHARD.

DEUX DINERS D'ARTISTES.

Le jours se suivent et ne se ressemblent pas, dit la sagesse des nations, qui n'est pas toujours irréprochable dans ses axiomes, y compris même celui que nous venons de transcrire; car il n'est que trop vrai que, pour quelques privilégiés du malheur, les jours, les mois, les années se suivent et se ressemblent par la triste et fatale uniformité de leurs chances, par la déplorable monotonie de leurs résultats.

Mais il ne s'agit pas ici de discuter philosophiquement la thèse infiniment compliquée de la destinée humaine; il est tout simplement question de raconter une anecdote qui remonte à peu d'années, et qui, loin de démentir l'adage proverbial, vient, au contraire, à l'appui de son exactitude.

C'était alors l'époque où la fameuse école de Choron avait mis en vogue l'exécution chorale des chefs-d'œuvre sacrés et profanes des maîtres de l'Italie et de l'Allemagne. On se rappelle l'empressement passionné avec lequel la foule se portait à la Sorbonne pour jouir d'un plaisir musical qui avait tous les charmes de la primeur. On en revenait transporté, enthousiasmé, ravi, et il ne manquait pas d'amateurs brûlants du désir d'imiter en petit la grande école du chant religieux, de réunir chez eux, dans leur salon, assez de voix pour interpréter les morceaux qui leur avaient procuré les impressions les plus vives. La comédie bourgeoise n'a pas d'autre origine que cette noble envie de répéter *intra muros*, c'est-à-dire entre deux paravents, ce que des acteurs renommés font entendre à la foule sur les planches d'un théâtre.

Un de ces amateurs fanatiques imagina de s'adresser à l'un des chefs du chant de l'Opéra, avec lequel il entretenait des relations semi-amicales, et de l'engager à réunir un certain nombre de ses meilleurs choristes, à les amener chez lui, pour dîner d'abord, et faire ensuite un peu de cette bonne musique pour laquelle il se sentait pris d'un amour véhément, ou, si vous aimez mieux, d'un appétit indomptable.

Le chef du chant agréa la proposition et se chargea de négocier l'affaire. La perspective du dîner, ne fût-ce qu'à titre de simple politesse, aplanissait d'avance presque tous les obstacles. Les artistes, quoi qu'on en dise, ne sont pas plus gourmands que les autres hommes, mais ils ne le sont pas moins, et puisque le dîner a de tout temps exercé tant d'empire dans les hautes sphères sociales, pourquoi voudrait-on que dans celles de l'art son prestige fût demeuré nul et sans effet?

Donc, marché conclu. Au jour désigné, le chef du chant se rendit chez l'amphitryon, escorté ou suivi d'une vingtaine de choristes d'élite. On se mit à table; mais, contre l'attente universelle, le dîner fut maigre, excessivement maigre et bannal : le pot au feu, le bœuf, quelques hors-d'œuvre de la plus pauvre espèce, des merlans, un gigot, une salade, peu de dessert, quelques verres de bordeaux, du café, du cognac, et le tout en petite quantité.

Les convives, vous devez le croire, n'étaient pas au comble de la joie. Personne n'avait besoin de modérer les élans de leur hilarité, ni de mettre un frein à la vivacité de leurs saillies. Le silence, qui est la leçon des rois et des maîtres de maison, n'avait cessé de régner pendant le frugal repas. Seulement, de temps en temps, quelque muet coup de coude donné au voisin, qui le repassait à un autre, avait témoigné d'une stupéfaction qui avait son siége dans l'estomac. Au sortir de la table, plusieurs artistes environnèrent le chef du chant, éditeur responsable en cette circonstance; celui-ci, comprenant à demi-mot, avait renfoncé d'un regard plein de dignité la révolte naissante. Sa responsabilité, compromise au point de vue de la bonne chère, n'entendait pas s'immoler au point de vue musical et artistique. Il avait souffert comme les autres, mais il ne se croyait pas dispensé de bien conduire les chœurs, et par conséquent il n'exemptait pas les autres de les bien chanter.

Une foule d'invités avait rempli les salons. L'exécution commença, et, il faut le dire à la louange de tous, elle fut admirable d'ensemble, de précision, de vigueur, de netteté. Pas une note oubliée, pas une nuance perdue. Jamais musique religieuse ne fut rendue plus religieusement. Aussi, les applaudissements vinrent-ils fondre de toutes parts sur les exécutants, sur leur chef: on les accabla de compliments, on les porta aux nues! Les élèves de Choron ne valaient pas mieux; on les défiait même de faire aussi bien. Les artistes recevaient ces éloges à bout portant avec le même sang-froid, la même impassibilité que des soldats de la vieille garde affrontaient jadis les boulets autrichiens ou la mitraille russe. Leurs visages étaient froids, contractés, austères, tandis que ceux des auditeurs étaient radieux, épanouis.

Vers les dix heures du soir, on apporta du thé: ce fut le coup de grâce. Le dîner n'avait pas besoin de ce digestif pour s'évanouir dans les labyrinthes de l'abdomen. Depuis longtemps il était absorbé, évaporé, passé à l'état de chimère. Le seul aspect du liquide bouillant et de la fumée qu'il exhalait produisit l'effet d'une insulte ou tout au moins d'une raillerie amère. Le chef du chant comprit que pour son honneur il était temps de battre en retraite, s'il ne voulait que la désertion se mît dans ses rangs, ou que les plus braves lui refusassent positivement le service.

Il allait donc prendre sans bruit son chapeau, lorsque le beau-frère de l'amphitryon, présent au dîner et à la soirée, l'arrêta brusquement par le bras et lui dit à l'oreille :

« De grâce, Monsieur, deux mots avant de nous séparer. Je devine » vos sentiments et je les partage. Mon beau-frère est un Harpagon, » un ladre... pardonnez-moi les termes... qui ne comprend rien aux » artistes. Vous vous êtes tous conduits en héros, et c'est de vous » qu'est parti l'exemple; mais pour l'honneur de la famille, permet- » tez-moi de vous demander une revanche, et vous verrez si je suis » digne de recevoir des gens tels que vous et vos amis. Ne craignez » pas de vous avancer : parlez en mon nom, faites valoir ma parole. » Je vous attends dans huit jours, à six heures, telle rue, tel nu- » méro. »

Le langage de la vérité, c'est comme l'accent du cœur : il touche, il persuade, entraîne; impossible de le contrefaire, impossible d'y résister. Huit jours après, toute la bande d'artistes était au rendez-vous, chez le nouvel amphitryon et en présence de celui de la semaine précédente; mais quelle différence entre les deux dîners! L'un avait été un ordinaire de carême, l'autre fut un festin de Balthazar, une noce de Gamache, un véritable banquet enfin. Les huîtres d'Ostende, les poissons énormes, les mets exquis, les vins rouges et blancs, le champagne surtout, furent prodigués avec une libéralité sans exemple. Et à chaque apparition d'un plat nouveau, d'une bouteille vierge encore, c'étaient des exclamations, des bravos, des *toasts* portés au maître de la maison, sans oublier son beau-frère, dont on se vengeait en glorifiant le repas somptueux, en même temps que son splendide auteur

« Eh bien! qu'en pensez-vous? » dit, après le dîner, le chef du chant à sa fidèle escouade; « j'espère que cette fois vous ne vous » plaindrez pas, et que l'indemnité est plus que complète. Maintenant, » c'est à nous de montrer que nous ne sommes pas ingrats et que nous » savons chanter en mesure. »

Il y avait aussi beaucoup d'invités pour la soirée. Le chef du chant se mit au piano, même avant d'en être prié. Il préluda d'une main hardie, quoique moins légère et moins sûre que de coutume. Il appela autour de lui son orchestre chantant, frappa du pied, mais plusieurs exécutants restèrent en arrière. On recommença: même phénomène. Plusieurs s'étaient trompés de partie et chantaient du Palestrina, tandis que les autres avaient entonné du Haendel. Le chef du chant se fâcha : son courroux excita des éclats de rire. Il se leva furieux : ce fut bien pis. Il se trouva des choristes assez impertinents pour lui chanter à la face et en canon : *Frère Jacques, dormez-vous?* d'autres, *J'ai du bon tabac dans ma tabatière.* Le maître de la maison accourut pour calmer l'indignation toujours croissante de l'artiste méconnu dans sa qualité de chef, et pour prévenir par son intervention les conséquences d'une infraction si flagrante aux règles de la discipline.

Bref, tout le monde se calma; le signal fut encore une fois donné, le morceau commença et marcha tant bien que mal. Quelques chanteurs se plaignaient d'une subite extinction de voix : le plus grand nombre soutenait qu'un brouillard les empêchait de lire distinctement les notes. Le fait est que le dîner avait considérablement nui à la musique; le chef du chant ne tarda pas s'en apercevoir personnellement. Alors, il ne se fâcha plus; il prit la chose en homme d'expérience, mais il n'en voulut pas moins s'excuser, lui et ses camarades, auprès de l'assemblée, et voici comment il improvisa sa petite allocution :

« Messieurs et Mesdames, je regrette qu'il y ait ce soir relâche » forcé par suite d'une indisposition générale..., et pourtant peu in- » quiétante. Ce n'est pas notre faute si nous avons usé et abusé d'une » hospitalité digne des temps antiques. Oui, Monsieur (et en disant » ces mots il se tournait vers l'amphitryon), vous nous avez vrai- » ment trop bien traités; mais tout peut s'arranger, et à l'avenir, » quand nous voudrons bien dîner, nous viendrons chez vous; mais » quand nous voudrons faire de bonne musique, nous irons dîner » chez monsieur votre beau-frère! »

LES POËTES DE L'AMOUR.

Recueil de vers français des XVe, XVIe, XVIIe, XVIIIe et XIXe siècles,

Par JULIEN LEMER.

Les poëtes de l'amour, comme le dit l'auteur de ce charmant recueil, ce sont à peu près tous les poëtes, qui ont tous plus ou moins aimé. Le rossignol ne chante que dans la saison où il respire l'amour avec les tièdes brises : il ne chante que pour appeler sa compagne, que pour l'enivrer de ses mélodies. Les poëtes font à peu près comme l'oiseau.

Le cœur d'un vrai poëte est prompt à s'enflammer,
Et l'on ne l'est qu'autant que l'on sait bien aimer.

D'où il suit que les poëtes de l'amour doivent être aussi, sauf exception, les poëtes de la musique, et c'est à ce titre que nous les présentons à nos lecteurs dans la jolie édition elzévirienne que M. Julien Lemer vient de nous en donner.

Cinq siècles ont fourni leur contigent de poésie et d'amour à ce petit volume, qui peut se blottir à l'aise dans toutes les poches, à quelque sexe qu'elles appartiennent. L'éditeur a glané partout, et il n'est guères de noms illustres ou célèbres que vous ne rencontriez dans ses pages, depuis Charles d'Orléans, Alain Chartier, François Villon, Baïf, jusqu'à Victor Hugo, Béranger, Lamartine. Cependant ni Racine, ni Boileau n'y figurent, mais Corneille, le grand Corneille, a fourni son élégie et son madrigal à Mlle Serment, qui, *pour lui témoigner l'estime qu'elle avait pour son génie, lui avait baisé la main gauche.* La main gauche était celle du côté du cœur, mais la main droite, Corneille ne veut pas qu'on l'oublie, avait écrit un million de vers! Ce madrigal appartient plus à la galanterie qu'à l'amour : les musiciens n'auront pas grand'chose à en tirer. En revanche, ils trouveront d'amples indemnités dans les poëtes de notre siècle, qui sont au nombre de quarante-deux, tandis que le siècle précédent n'en avait produit que la moitié à peine, et le XVIIe encore moins.

M. Julien Lemer s'est donc montré envers ses contemporains d'une extrême politesse. Nous dirions même qu'il en a flatté quelques uns, si c'est encore une flatterie que le nom de poëte. Nous lui remettons volontiers ce péché mignon en faveur de son titre : *Poëtes de l'amour.* Ah! comme il a bien fait d'abandonner le vilain mot dont on se servait autrefois : *Poëtes érotiques!* Il y avait de quoi effaroucher les amoureux et surtout les amoureuses, qui, comme l'Henriette de Molière, ne se piquaient pas de savoir le grec!

Amour, poésie, musique, n'est-ce pas là une belle trinité, dans la-

quelle l'amour joue incontestablement le rôle du père? Nous savons bien que toutes les poésies dont se compose le recueil de M. Julien Lemer, ne sont pas bonnes à mettre en musique, mais nous croyons que les musiciens ne pourront les lire sans y puiser d'heureuses inspirations. P. S.

Nous prévenons nos abonnés que le prix de ce journal ne sera pas augmenté malgré l'obligation du timbre, à laquelle nous sommes soumis à compter de ce jour.

NOUVELLES.

*** L'assemblée législative, dans sa séance de mardi dernier, a adopté le projet de loi portant le rétablissement de la censure théâtrale. Aucune pièce nouvelle ne pourra être jouée sans l'autorisation du ministre de l'intérieur. Quatre examinateurs seront chargés de lire les manuscrits, et deux inspecteurs de surveiller la mise en scène. Une loi générale sur l'organisation des théâtres devra être présentée dans le courant de l'année.

*** Hier samedi, l'Académie des Beaux-Arts a jugé le cours de composition musicale. Le premier grand prix a été obtenu par M. Charlot, élève de MM. Carafa et Zimmerman; le premier second grand prix par M. Alkan jeune, élève de MM. Ad. Adam et Zimmerman; le deuxième second prix par M. Hignard, élève de M. Halévy.

*** Le diplôme d'honneur (*Ehrendiplom*) de docteur en musique, que l'Université de la ville d'Iéna a décerné à M. Meyerbeer, vient de lui être remis par une députation de cinq professeurs de cette Université, ayant en tête le doyen de la Faculté de philosophie, le célèbre mathématicien, M. Charles Schnell. Ce diplôme est d'une exécution magnifique : il est sur beau vélin, imprimé en caractères d'or et orné de miniatures; il se trouve enfermé dans un étui de maroquin rouge, portant les armoiries de l'Université et l'inscription latine suivante : « Jacobo Meyerbeer, musicæ arti in Borussia præfecto » primario, operibus eximiis et elegantissimis non modo in patria, sed etiam » apud exteras gentes celeberrimo, etc., etc, honoris causa. »

*** Rien ne manque plus au succès de *Giralda*, l'un des plus brillants et des plus décidés qu'ait obtenus le théâtre de l'Opéra-Comique. La presse entière l'a constaté unanimement, et le public n'a cessé de s'y porter avec un empressement qui s'accroît chaque jour. Cette vogue s'explique d'elle-même par les qualités de la pièce, qui a l'immense mérite d'être du genre amusant, par celles de la partition, si spirituelle, si vive et si chantante, l'une des meilleures productions de son auteur, si ce n'est son chef-d'œuvre, enfin par le talent des artistes chargés de la tâche agréable d'interpréter la prose de M. Scribe et la musique de M. Ad. Adam. Mlle Félix Miolan a désormais conquis son rang de *prima donna* supérieure et d'actrice charmante; Mlle Meyer se consolide dans celui qu'elle avait déjà; Audran et Bussine chantent avec un goût parfait; Sainte-Foy et Ricquier font assaut de verve comique. C'est donc un ouvrage des mieux établis, parce qu'il est aussi des mieux montés. La direction recueillera largement ce qu'elle a semé en frais de décors, de costumes et en soins intelligents de mise en scène.

*** On parle de la reprise de l'*Amant jaloux*, l'un des chefs-d'œuvre de l'ancien répertoire. Sans rien changer aux mélodies de Grétry, M. Batton a revu et retouché quelques parties de son orchestre. Ce travail était destiné au Conservatoire de musique : l'Opéra-Comique en profitera le premier.

*** Mme Ugalde a quitté Saint-Sébastien pour rentrer en France. Elle est en ce moment aux Eaux-Bonnes, et on l'attend à Paris vers la fin du mois.

*** Une souscription est ouverte pour élever un monument simple et modeste à la mémoire de Mme Boulanger, qui n'avait d'autre fortune que sa pension d'ancienne sociétaire de l'Opéra Comique. On souscrit chez M. Mocker, régisseur général du théâtre de l'Opéra-Comique, rue de Grétry, n° 5.

*** Nous sommes heureux de signaler l'excellente tenue et les incontestables progrès de la classe de piano de Mme Farrenc, aux derniers concours du Conservatoire. Nous saisissons cette occasion pour payer un juste tribut d'éloges à cette femme éminente, dont le zèle et le talent distingué, comme professeur et comme compositeur, ne sont pas suffisamment appréciés. Tous les vrais artistes, tous ceux qui sont heureux de voir progresser l'art du piano, tous ceux qui, par conséquent, ont applaudi aux deux prix remportés par les élèves de Mme Farrenc, nous approuveront sans restriction.

*** Vivier est en ce moment à Bade, et y donnera, le 6 de ce mois, un concert dans lequel Jenny Lind se fera entendre. Ce jour là, il n'y aura ni jeux, ni bals, ni promenades; tous les plaisirs ordinaires cèderont le pas à celui d'écouter les deux célèbres artistes, qui tiendront séance dans le grand salon. Vivier repartira immédiatement pour l'Angleterre; il doit jouer, le 16 août, à Liverpool.

*** Le concert donné à Londres par Mlle Ida Bertrand a été magnifique; toute l'aristocratie y assistait. La bénéficiaire y a chanté la romance du *Saule*, accompagnée sur la harpe par sa sœur, avec une voix dont la puissance égale la flexibilité. Elle a aussi chanté sa partie dans le fameux trio du *Matrimonio segreto* avec Mmes Sontag et Frezzolini, et le morceau classique a été unanimement redemandé. Lablache et un pianiste de La Haye, M. Lubeck, prêtaient leur concours à cette solennité.

*** Le *Musical World* raconte que le jour de la grande fête donnée par M. Lumley en l'honneur de la *Tempesta*, d'Halévy, l'ambassadeur du Népaul voulut être présenté à Carlotta Grisi, dont la danse l'avait enchanté au théâtre. Son désir fut exaucé; mais en voyant la danseuse, le prince indien fit quelques observations, dont la traduction littérale était qu'il ne la reconnaissait pas *autant qu'elle était habillée*.

*** Le tribunal de commerce a rendu la semaine dernière, à propos d'une contestation entre les artistes du Théâtre-Italien et les créanciers de M. Ronconi, un jugement qui consacre le principe que les subventions accordées aux théâtres sont la garantie des artistes par privilége et à l'exclusion des créanciers personnels du directeur.

*** Charles Dancla, le jeune et habile violoniste, dont la révolution de février avait fait un directeur des postes de Cholet, rendu à son art et à la capitale, n'a pas oublié la ville qui l'avait accueilli et la promesse qu'il lui avait faite. Il vient d'y retourner pour y donner un concert au bénéfice des pauvres et des salles d'asile.

*** Mlle Stéphanie Morni, jeune cantatrice qui a tenu avec beaucoup de distinction l'emploi de première chanteuse à Nancy, vient d'être engagée pour jouer les mêmes rôles au théâtre de Reims, dont la saison théâtrale s'ouvre le 15 de ce mois. Nous ne doutons pas que le public ne ratifie le choix du directeur.

*** La composition de la troupe du théâtre de l'*Oriente* à Madrid s'annonce comme devant être des plus brillantes. On parle de l'engagement de l'Alboni, de Barroilhet, du ténor San-Giovanni et de plusieurs autres célèbres artistes. Les couloirs conduisant à la loge de la reine seront ornés de peintures à fresque dues au talent du jeune peintre don Antonio Bravo. Le plafond de la salle doit être aussi d'une magnificence surprenante.

*** Le 25 juin dernier, jour anniversaire de la naissance du comte Lochis, qui possède une magnifique villa près de Bergame, Rubini s'est fait entendre et admirer comme autrefois. On assure que sa voix a encore la même puissance et le même charme qu'il y a quinze ans.

Chronique départementale.

*** *Rouen.* — M. Vervoitte, maître de chapelle de la cathédrale de Rouen, vient d'être nommé membre de l'académie de cette ville. Pendant la séance de réception, M. Vervoitte a fait exécuter trois chœurs à quatre voix, intitulés : l'*Automne*, les *Contrebandiers* et le *Printemps*. Ces compositions, parfaitement interprétées par les élèves de l'auteur, ont fait le plus grand plaisir et ont été chaleureusement applaudies.

Chronique étrangère.

*** *Londres*, 2 août. — La *Juive* continue triomphalement sa carrière. Ce grand et bel ouvrage a été donné sans interruption pendant toute la semaine. Dès la seconde représentation, Mario s'est trouvé en état de chanter le rôle d'Éléazar, et Marialti a pu se reposer du tour de force que, du reste, il avait exécuté avec un grand bonheur. N'est-ce pas une destinée singulière que celle de Mario, cet artiste italien, élevé pour la scène française, où il fit ses premiers pas, et qui il abandonna pour la scène italienne, mais que la force des choses et le courant du siècle ramènent, malgré lui peut-être, au genre de musique et de drame qu'il avait cru abjurer pour toujours? N'est-ce pas là ce qu'un Italien pur pourrait appeler un *hérétique relaps?* Toujours, est-il que Mario s'est fort bien acquitté de son rôle de juif, et qu'il y fait chaque jour de nouveaux progrès. Mme Viardot n'en avait pas à faire; elle se contente de persévérer à être admirable. Tamberlik, dans le rôle de Léopold, et Mlle Vera, dans celui d'Eudoxie, concourent au succès, ainsi que Massol, dont la belle voix est si sympathique. Le théâtre de Covent-Garden est heureux : les *Huguenots* remplissent la salle et la caisse toutes les fois qu'on les donne, et les recettes du *Prophète* ont dépassé cette année celles de l'année précédente. — Au théâtre de la Reine, la *Tempesta* a encore été donnée jeudi dernier : Halévy se faisait ainsi concurrence à lui-même, et partout il obtenait un éclatant succès. — Hier, samedi, la *Tempesta* a dû être représentée pour la dernière fois de cette saison, à cause du départ de Carlotta Grisi, dont l'engagement est arrivé à son terme.

*** *Harlem*, 25 juillet. — La Société des Pays-Bas *pour l'encouragement de l'art musical*, dont ce journal a déjà parlé vers le commencement de l'année, vient de donner son cinquième grand festival dans la cathédrale de cette ville. La fête, qui était des plus brillantes, a duré trois jours. Dans le premier, consacré au concours des sociétés chorales de voix d'hommes, la Société d'Amsterdam a remporté le premier prix; deux autres sociétés de Rotterdam ont obtenu le second et le troisième. Parmi les compositions musicales qui figuraient sur le programme, celles de Kalliwoda, Zollner, Schubert et Schneider ont été surtout distinguées. Le second jour, ces mêmes sociétés, formant un ensemble de plus de 400 voix, ont exécuté des compositions de musique spirituelle de Weber, Kreutzer, Klein, Van Brée et l'*Hymne aux artistes*, de Mendelssohn. Dans la seconde partie de cette séance, des chœurs mixtes, réunissant un même nombre de voix, ont chanté avec accompagnement d'orgue un motet de J. S. Bach, un hymne de Verhulst, un psaume de Spohr, un psaume à 8 voix de Mendelssohn et l'alleluia du *Messie*, de Haendel, sous la direction de M. Van Brée. Des artistes éminents ont ensuite fait admirer les qualités de l'orgue, l'un des plus célèbres de l'Europe, en exécutant des compositions de J. S. Bach, Hesse et autres. Le troisième jour était consacré à l'*Elie* de Mendelssohn. Les chœurs et l'orchestre, au nombre de 600 exécutants environ, présentaient une masse non moins remarquable par la vigueur et l'aplomb que par l'observation des nuances. Tout ce que la Hollande possède d'amateurs et d'artistes remplissait l'immense cathédrale et témoignait son enthousiasme par des bravos prolongés. L'aspect de la ville en costume de fête et de ses magnifiques environs, éclairés par un soleil radieux se joignait au prestige des chefs-d'œuvre de l'art pour produire un effet vraiment sympathique. Cette dernière fête ajoute donc un lustre nouveau à une société qui se signale depuis vingt ans comme l'une des institutions les plus utiles à la propagation de la musique et de ses salutaires influences.

— La Société chorale de la ville de Bruges donne avis qu'à l'occasion de la double exposition des produits agricoles et des tableaux, qui s'ouvrira le 29 septembre prochain, un concours de chant d'ensemble aura lieu, et que toutes les sociétés du royaume et de l'étranger sont invitées à y prendre part. Les prix consisteront en médailles d'or, de vermeil et d'argent, ainsi qu'en indemnités pécuniaires. Des démarches seront faites auprès de M. le ministre des travaux publics pour obtenir le transport gratuit par le chemin de fer belge. Les sociétés de France et d'Allemagne, qui n'auraient pas reçu de lettres d'invitation, sont priées de vouloir bien se faire inscrire chez M. Jacques Lecome, secrétaire de la Société.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

POUR PARAITRE INCESSAMMENT CHEZ

BRANDUS et Ce, Éditeurs, 87, rue Richelieu.

GIRALDA

OU

LA NOUVELLE PSYCHÉ

Opéra-comique en 3 actes. — PAROLES DE SCRIBE, musique de

Ad. ADAM.

MORCEAUX DÉTACHÉS DE CHANT, AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO.

N. 1. Couplets, chantés par M. **St-Foy**. « *O mon habit, mon bel habit de mariage.* »
N. 2. Cavatine, chantée par Mlle **Miolan**. « *Rêve heureux du jeune âge.* »
N. 2 *bis*. La même, transposée pour voix de contr'alto.
N. 3. Duo, chanté par Mlle **Miolan** et M. **St-Foy**. « *Faut-il donc vous aider, ma chère ?* »
N. 4. Air, chanté par M. **Audran**. « *Rêve si doux !* »
N. 4 *bis*. Le même, transposé.
N. 5. Duo, chanté par MM. **Audran** et **St-Foy**. « *C'est dans l'église du village.* »
N. 5 *bis*. Le même, pour voix de ténor et baryton.
N. 6. Air, chanté par M. **Bussine**. « *Que saint Jacques et les saints me viennent en aide.* »
N. 6 *bis*. Le même, transposé.
N. 7. Couplets, chantés par M. **St-Foy**. « *Tant que j'étais célibataire.* »
N. 8. Duo, chanté par M. **Audran** et Mlle **Miolan**. « *O dieu d'amour et du mystère.* »
N. 9. Trio, chanté par MM. **Audran**, **Bussine** et Mlle **Miolan**.
N. 10. Air, chanté par Mlle **Miolan**. « *De cette pompeuse retraite* »
N. 10 *bis*. Le même, transposé.
N. 11. Romance, chantée par Mlle **Meyer** « *Je suis la reine.* »
N. 12. Air bouffe, chanté par M. **St-Foy**. « *Je ne puis affirmer si celui que j'accuse.* »
N. 13. Couplets, chantés par Mlle **Miolan**. « *Il a parlé, terreurs soudaines.* »
N. 14. Romance, chantée par M. **Bussine**. « *Ange des cieux, charme des yeux.* »
N. 14 *bis*. La même, transposée.
N. 15. Duo, chanté par M. **Audran** et Mlle **Miolan**. « *O perfidie, qui sacrifie.* »
N. 16. Air et variations, chantés par Mlle **Miolan**. « *Par vous brille la Castille.* »
N. 16 *bis*. Les mêmes, transposés.

LA GRANDE PARTITION. — LES PARTIES D'ORCHESTRE.

LA PARTITION arrangée pour chant et piano, format in-8°.

L'OUVERTURE arrangée pour PIANO et à QUATRE MAINS.

QUADRILLES	POLKA	VALSES	REDOWAS
par	par	par	et
MUSARD.	**PILODO.**	**ETTLING.**	**SCHOTTISCH.**

FANTAISIE brillante par H. ROSELLEN.

VALSE brillante par BURGMULLER.

MORCEAUX ET ARRANGEMENTS POUR TOUS LES INSTRUMENTS.

PARIS, IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

17e Année. N° 32. 11 Août 1850.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres. Cramer, Beale et Cie, 201 Regent street.
St-Pétersbourg. Belizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musical.
Rome. Merle.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Id.
Leipzig. Michelsen.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement

Paris, un an. . . . . 21 fr.
Départements et Belgique. . . 30
Etranger. 34

Annonces.

50 cent. la ligne. . . . . pour 1 fois.
30 cent. . . . . pour 3 fois.
20 cent. . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Piccinni, par **Paul Smith.** — De la décentralisation artistique, par **G. Bénédit.** — Concours du Conservatoire de Bruxelles. — Nouvelles et annonces.

PICCINNI.

Un beau commencement et une triste fin, c'est le type d'une destinée qui se reproduit trop souvent chez les grands hommes et les grands artistes. *All's well that ends well* : tout est bien qui finit bien, dit le proverbe que Shakespeare a pris pour titre d'une de ses pièces. Donc, si l'axiôme contraire n'est pas moins exact, tout est mal qui finit mal. Et qui de nous, a travers les éblouissantes campagnes d'Italie, d'Egypte et d'Allemagne, peut s'empêcher de voir poindre, avec un serrement de cœur, le rocher de Sainte-Hélène, sur lequel mourut Napoléon? Qui denous, en relisant les vers de Byron, tracés d'une main si ferme et si fière, la prose de Walter Scott, coulant d'une plume si abondante et si heureuse, ne sent revenir obstinément la pensée que l'un et l'autre périrent misérablement, le premier, en cherchant une autre gloire que celle dont il était rassasié; le second, pauvre, accablé par le travail, dépouillé de tous les biens qu'il avait possédés, la fortune et le génie?

D'un autre côté, contemplez Voltaire se couchant majestueusement comme le soleil, s'ensevelissant dans un triomphe qui datait de près d'un siècle, et qui redoublait encore à la dernière heure! Contemplez Gluck achevant sa carrière dans la plénitude de toutes les jouissances, laissant une renommée immortelle, et, comme le poëte français, des biens considérables! N'est-ce pas là un spectacle qui charme et qui console (autant que l'autre afflige et décourage), parce qu'il est en harmonie avec les grandes lois de justice et d'ordre gravées au fond du cœur humain?

Piccinni, ce rival de Gluck, ou du moins que l'on posa comme tel, cet illustre vaincu d'une lutte fameuse, est le symbole le plus douloureux et à la fois le plus vénérable, le plus aimable de la destinée que nous regardons comme la plus fatale pour les artistes. Tout se réunit pour l'accabler : l'inégalité des forces, les intrigues, l'âge et les révolutions. Nous ne serons jamais de ceux qui s'écrient : « Malheur aux vaincus! » Bien loin de là, nous nous sentons pour eux une certaine tendresse d'âme; et si, d'ailleurs, malgré leur défaite, leur talent a brillé de qualités supérieures, si leur caractère a noblement porté le poids de la disgrâce, nous regardons comme un devoir de les honorer d'un souvenir, de leur payer le tribut d'un regret.

C'est une curieuse et attachante étude que celle de la vie de Piccinni, à qui ne conviendraient que trop bien les deux derniers vers de l'épitaphe de notre Rousseau, le lyrique :

Il fut trente ans digne d'envie
Et trente ans digne de pitié.

Il était né en 1728, à Bari, petite ville du royaume de Naples. La nature lui avait tellement indiqué sa vocation, qu'il devint musicien malgré son père, musicien lui-même, qu'il devança les leçons de ses maîtres, et quels maîtres! Leo, Durante, les pères de l'Italie musicale. A vingt-six ans, il débuta par des succès auxquels ne se mêla aucun revers. Il réussit à Naples sur le petit et le grand théâtre; il réussit à Rome avec l'*Alessandro nell' Indie*, surtout avec la *Cecchina*, qui fixa pendant longues années l'adoration du peuple le plus inconstant dans ses amours théâtrales. Et la *Cecchina* avait été composée, apprise et jouée en dix-huit jours! Il était arrivé à Piccinni pour cet ouvrage la même aventure qu'à Rossini pour le *Barbiere*. En arrivant de Naples à Rome, on lui présenta le libretto sur lequel il devait écrire l'opéra du carnaval. Piccinni trouva que sa musique était de trop bonne maison pour la marier à un poëme d'une telle espèce. On en fit un autre qui ne lui parut pas meilleur. Le temps se passait; il ne restait pas vingt jours avant l'ouverture du théâtre. Alors Piccinni demanda s'il n'y avait pas quelque bon libretto qui eût été malheureux en ménage. On se souvint de la *Cecchina* ou la *Bonne Fille*, de Goldoni, que Duni avait très-mal mis en musique. Le libretto lui plut, comme celui du *Barbiere* à Rossini. Il n'y eut dans l'événement que cette différence : la *Cecchina* fut applaudie dès le premier jour; le *Barbiere* n'obtint cet honneur que les jours suivants.

Ce fut après avoir entendu la *Cecchina* que le célèbre Jomelli, revenant d'Allemagne, prononça son oracle sur le jeune compositeur. A son départ, il avait laissé Piccinni au Conservatoire de Naples, et à son retour, importuné du bruit que faisaient sur son chemin l'auteur et le nouveau chef-d'œuvre, il avait dit d'un ton de mépris : *Sara qualche ragazzo e qualche raggazzata* (ce sera quelque enfant et quelque enfantillage); mais quand il eut entendu la partition, en sortant du théâtre, entouré de la foule, qui attendait impatiemment son avis, il s'arrêta et dit d'un ton solennel : *Ascoltate la sentezza d'Iomelli : queslo è inventore* (écoutez le jugement de Jomelli : celui-ci est un inventeur). N'était-ce pas un des insignes bonheurs de Piccinni que de trouver ce qu'il y a de plus rare au monde, de la justice dans un rival, dans un ancien? Obtenir le brevet d'invention, et de la part d'un homme qui avait intérêt à le refuser, cela ne tenait-il pas de l'exception et du privilége? Jomelli et Piccinni n'étaient-ils pas également honorés?

Piccinni se maria presque au début de sa carrière. En 1756, il épousa Vincenza Sibilla, son élève dans l'art du chant. L'élève possédait la beauté du visage, la beauté de la voix. Elle aimait trop son maître pour ne pas acquérir le talent d'une grande cantatrice; mais le

maître était aussi trop amoureux et trop prudent pour la laisser s'aventurer au théâtre. Il la garda pour lui, et tout au plus il lui permit de se faire entendre dans des concerts particuliers, où c'était une mode de l'inviter et une faveur de l'obtenir. Elle ne chantait que la musique de son mari, et elle la chantait avec son esprit, avec son style. Piccinni n'était jamais plus content de ses œuvres que lorsque sa femme les exécutait.

Piccinni était donc heureux comme artiste, comme époux et bientôt comme père. Il n'y avait plus de renommée en Italie qui éclipsât la sienne. Il réussissait partout et toujours; il multipliait ses succès avec cette facilité italienne qui est un bonheur de plus. Lorsqu'il vint à Paris, en 1776, il avait composé cent trente-trois opéras, tant sérieux que bouffons, sans compter les morceaux de musique sacrée, les oratorios, les cantates. Vingt années lui avaient suffi pour cet immense travail, mais aujourd'hui cent années ne suffiraient pas à la même tâche, car les ouvrages ont beaucoup plus d'étendue, et l'instrumentation exige bien d'autres labeurs et d'autres peines.

Cependant, il ne faut pas l'oublier, dans le cours d'une félicité si longue, à jeter aux flots son anneau comme Polycrate, Piccinni avait senti une fois la pointe d'une souffrance et d'une injustice. C'était un avertissement peut-être, mais comment le deviner? Anfossi était son élève; de plus, il n'était arrivé au théâtre que par lui. Piccinni l'y avait ramené, soutenu, malgré deux échecs; il avait répondu de lui, et le succès avait fini par le dégager de sa parole. Par malheur, Anfossi se crut dégagé de reconnaissance. Ses partisans, ses amis firent siffler à Rome un opéra du maître pour le remplacer par un opéra de l'élève. Jamais pareil affront n'avait blessé le musicien ni l'homme. Piccinni ressentit profondément ce malheur si nouveau pour lui. De retour à Naples, en toute hâte, il tomba gravement malade et jura de ne plus travailler pour Rome, l'ingrate cité, de se consacrer désormais tout entier à Naples, dont l'affection et l'enthousiasme ne subissaient aucun rabais, et en effet il composa pour cette ville les *Voyageurs*, opéra bouffon, qui fut applaudi pendant cinq saisons de suite. Les Napolitains ne voulaient pas d'autre musique ni d'autre compositeur.

Au milieu de ce succès, une invitation, qui avait été déjà faite à Piccinni, fut renouvelée avec plus d'instance; c'était celle de venir en France et de travailler pour l'opéra français. La Borde, valet de chambre de Louis XV, avait ébauché la négociation avant la mort de ce roi; le marquis de Caracciolo, ambassadeur de Naples, la reprit sous la royauté nouvelle de Louis XVI et de Marie-Antoinette. Hélas! que de fatalité sur ces trois têtes, Louis XVI, Marie-Antoinette et Piccinni! Le moins malheureux des trois fut encore l'artiste, qui survécut à leur martyre et qui eût été moins à plaindre si sa mort l'eût précédé. C'est quelque chose que de mourir à propos, et Piccinni n'eut pas cet avantage.

Le voilà donc conduit à Paris, cet Italien, ce Napolitain, qui ne sait pas un mot de la langue qu'on y parle! L'y voilà par un hiver brumeux et disant à son ami Ginguené, après quinze jours de frimas constants et de ténèbres perpétuelles : *Ma, caro lei, in questo paese non c'è mai sole?* (mais, mon cher, en ce pays, il n'y a donc jamais de soleil?) Beaucoup d'autres petites contrariétés lui étaient encore réservées, en attendant les grandes, et celles-ci ne se firent pas attendre longtemps.

Il s'agissait de lutter en champ clos avec Gluck, avec l'homme de génie qui avait donné *Iphigénie en Aulide, Orphée, Alceste*, sans compter *Cythère assiégée*, et qui préparait *Armide*. Assurément quiconque se présentait dans la lice devait être bien audacieux ou bien fou, et pourtant Piccinni n'était ni l'un ni l'autre. Il était musicien; on l'engageait à faire de la musique, et il venait en faire, sans s'inquiéter, sans se douter même des conséquences. Il était simple, bon et confiant; il croyait en son art et en lui-même. Malgré l'épreuve d'Anfossi et de Rome, qui aurait dû l'instruire, il ne prévoyait pas les passions violentes, les manœuvres sourdes, la stratégie savante et les animosités terribles des partis.

Marmontel se chargea de l'éducation française du compositeur. Logé en face de lui, dans la rue Saint-Honoré, tous les matins, pendant une année, il alla lui donner sa leçon de prosodie, de quantité, de rhythme, en prenant pour texte une scène, un air, un duo du *Roland*, de Quinault, revu et corrigé par lui à la façon moderne.

Les partisans de Gluck, et peut-être Gluck lui-même, ne virent pas sans s'émouvoir la concurrence suscitée à leurs admirations ou à leurs œuvres. Les hostilités ne tardèrent pas à éclater : le premier signal partit du camp germanique, avec cette nouvelle que Gluck, lui aussi, composait à Vienne un *Roland*. — Qu'importe! dit quelqu'un, et à coup sûr ce n'était pas un piccinniste; nous aurons un *Orlando* et un *Orlandino!*

Bientôt une lettre de Gluck parut dans l'*Année littéraire*. Il y régnait un ton de mauvaise humeur qui ne surprend pas, mais qui afflige chez un si grand artiste. On y remarquait ces formules de fausse modestie, avec lesquelles on se rabaisse démesurément pour se redresser d'autant plus, on se fait petit pour se grandir, tactique regrettable dans un homme de génie :

« Vous m'exhortez, écrivait Gluck au bailli Du Rollet, à continuer » de travailler sur les paroles de l'opéra de *Roland* : cela n'est plus » faisable, parce que quand j'ai appris que l'administration de l'Opéra, » qui n'ignorait pas que je faisais *Roland*, avait donné ce même ou- » vrage à M. Piccinni, j'ai brûlé tout ce que j'en avais déjà fait, *qui* » *peut-être ne valait pas grand'chose*, et en ce cas le public doit avoir » obligation à M. Marmontel d'avoir empêché qu'on ne lui fît entendre » une mauvaise musique. D'ailleurs je ne suis plus un homme fait » pour entrer en concurrence. M. Piccinni *aurait trop d'avantages sur* » *moi*; car outre son mérite personnel, qui est assurément très-grand, » il aurait celui de la nouveauté. Moi, ayant donné à Paris quatre ou- » vrages, bons ou mauvais, n'importe, cela use la fantaisie, et puis » je lui ai frayé le chemin, *il n'a plus qu'à suivre*. Je ne vous parle » pas de ses protections; je suis sûr qu'un certain politique de ma » connaissance (l'ambassadeur de Naples) donnera à dîner et à sou- » per aux trois quarts de Paris pour lui faire des prosélytes, et que » *Marmontel, qui sait si bien faire des contes, contera à tout le* » *royaume le mérite exclusif du sieur Piccinni*. Je plains en vérité » M. Hébert (alors administrateur de l'Opéra) d'être tombé *dans les* » *griffes de tels personnages, etc.* »

Les dernières lignes de cette lettre passent toutes les bornes et blessent toutes les convenances : on ne peut croire que son auteur les destinât à la publicité. Mais, de son consentement ou sans son aveu, la lettre vit le jour; c'était une déclaration de guerre des plus formelles et des plus vives. Piccinni regarda dès lors la chute de son opéra comme inévitable, et il écrivit à Ginguené : « Je suis bien dé- » cidé à mon sort. Il ne me reste d'autre moyen que de suivre la ré- » solution que j'ai dans ma tête et que le diable ne m'ôterait pas. » (C'était de repartir le lendemain pour Naples.) Je vous remercie » beaucoup de l'intérêt que vous voulez bien prendre à mon succès et » je vous serai obligé tout le temps de ma vie; mais il est inutile, » mon cher ami, que vous vouliez bien vous chagriner à tel point et » combattre avec tant d'ennemis. Ils auront la victoire et nous suc- » comberons. Tranquillisez-vous, je vous en prie; pour moi, je suis » bien tranquille et bien sûr de ma *chute affreuse*. » Voilà bien une lettre dictée pour un ami et non pour le public.

Le jour de la première représentation de *Roland*, Piccinni se rendit seul au théâtre; sa famille refusa de l'y accompagner : la maison entière était en larmes. Le pauvre maestro, dont le calme ne se démentait pas, fit un effort pour apaiser cette désolation universelle : « Mes enfants, dit-il, pensez donc qu'enfin nous ne sommes pas » parmi des barbares. Nous sommes chez le peuple le plus poli, le » plus doux de l'Europe. S'ils ne veulent pas de moi comme musi- » cien, ils me respecteront comme homme et comme étranger. Adieu,

» rassurez vous, ayez bonne espérance. Je pars tranquillement et je » reviendrai de même, quel que soit le succès. »

L'ouvrage réussit malgré les sinistres augures, et Piccinni, malgré sa résolution, ne partit pas le lendemain pour Naples. Sa mauvaise étoile le retint à Paris.

(La suite au numéro prochain.)

PAUL SMITH.

DE LA DÉCENTRALISATION ARTISTIQUE.

Décentralisation est un mot à peu près barbare, et l'idée qu'il renferme ne l'est guère moins. Sur cette question, si souvent et si mal traitée, nous trouvons une opinion parfaitement juste et nette, des aperçus excellents de fond et de forme, dans un discours prononcé le 21 du mois dernier dans la séance publique de l'Académie de Marseille. Nous sommes heureux de pouvoir communiquer à nos lecteurs plusieurs fragments de ce morceau remarquable, sorti de la pensée et de la plume d'un artiste éminent, qui est aussi l'un de nos meilleurs et des plus distingués confrères de la presse. En plaidant pour Paris dans le sein d'une ville de province, l'auteur du discours n'en indique pas moins à la province ce qu'elle aurait à faire pour s'élever autant que possible au niveau de Paris. Le fera-t-elle? Nous l'ignorons, mais, du moins, elle n'aura plus le droit de se plaindre.

Voici comment s'exprime l'avocat de la centralisation et des incontestables bienfaits dont la France entière lui est redevable :

Messieurs,

Depuis que le mot fameux de Caton-l'Ancien est devenu l'*ultima ratio* de certains critiques modernes, je ne puis entendre parler de décentralisation artistique sans éprouver une sorte d'effroi.

Le dirai-je? décentralisation est pour moi synonyme de destruction. Or, chaque fois que ce mot arrive à mon oreille, il me semble voir une nuée de démolisseurs armés de pioches et de marteaux, frapper indistinctement tout ce qui porte l'empreinte du génie, et en disperser les débris sous prétexte de les partager dans une égale mesure entre les villes éloignées du centre de la civilisation.

Il va sans dire que Paris est le point de mire des décentralisateurs. Avec le plus grand sang-froid du monde, ces amis de la justice prétendent qu'il n'est pas rationnel de déshériter à perpétuité la province des chefs-d'œuvre que renferme la capitale, et qu'il serait temps aujourd'hui, où tant de choses changent de place, de mettre un terme à ce monstrueux privilége contre lequel réclame le pays tout entier.

C'est absolument comme si l'on disait : voici un immense foyer qui peut réchauffer environ deux mille personnes réunies; eh bien, pour agir dans la stricte équité, divisez ce foyer en autant de tisons, et distribuez-les également à chaque individu pour se chauffer à domicile. Vous devinez les conséquences? Non-seulement le foyer commun serait détruit par le fait de cette répartition inintelligente, mais les deux mille tisons, privé des leur incandescence réciproque, n'existeraient bientôt plus qu'à l'état de charbons éteints.

Pour le moment, et comme prélude à leur réforme, c'est sur l'Opéra que les décentralisateurs ont jeté leur dévolu. Ils ont de la peine à comprendre que Paris soit appelé à jouir exclusivement de la primeur des grands ouvages lyriques, et se demandent comment il se fait que Meyerbeer, par exemple, s'obstine à vouloir monter le *Prophète* sur une scène de la capitale, au lieu de venir en province dans une ville de q atrième ordre, où il trouverait des théâtres construits, machinés, décorés à merveille et des directeurs assez riches pour les entourer d'une mise en scène renouvelée des *Mille et une Nuits*.

Une fois le principe admis pour la musique, il est certain qu'on pourrait l'appliquer à l'architecture. . . . . .

. . . . . .

Non, Paris est le centre universel de l'intelligence et du goût. Tout ce qui sort de la ligne commune a droit d'asile dans cette éminente capitale dont le rayonnement splendide fait éclore les grandes œuvres inspirées. Dans cette ville exceptionnelle, nommée à juste titre la première entre toutes, on ne peut faire un pas sans coudoyer un talent illustre, sans trouver un exemple à suivre, une conversation in tructive à recueillir. Là, les beaux-arts et la science sont représentés dans un vaste musée où se donnent la main les chefs-d'œuvre de tous les âges, de toutes les époques, depuis l'antiquité jusqu'à nous. Si bien que, pour une organisation d'élite, trois semaines de séjour au milieu de ce centre incomparable valent mieux que dix années entières passées en province, dans les meilleures études, à côté des plus savants professeurs.

D'ailleurs, il doit en être ainsi, pour que les étrangers de tous les points du globe briguent l'honneur de venir en France soumettre leurs œuvres aux jugements des aristarques parisiens. La liste serait longue, si nous voulions faire connaître ici tous les sujets ignorés, méconnus, tous les artistes de génie qui, par une circonstance fortuite, ont passé subitement de l'obscurité la plus profonde, de la considération la plus modeste à la plus éclatante célébrité. Auraient-ils trouvé les mêmes destinées en province? Quels juges assez compétents, assez souverains auraient eu le pouvoir d'établir sitôt leur renommée, de décider leur avenir?

Rossini avait fait en Italie de merveilleux ouvrages, sans que le bruit de sa gloire eût passé la frontière; il arrive à Paris, et aussitôt son nom devient européen. Ainsi de Gluck, ainsi de Spontini, de Meyerbeer et de tant d'autres. On m'assurait naguère qu'il existe en Belgique des tableaux admirables, dont les auteurs sont restés inconnus. Pourrait-on faire cette remarque à propos de la capitale de la France, où tout ce qui paraît en fait d'art, supérieur ou médiocre, est analysé, commenté, critiqué, loué par la presse la plus éclairée, la plus spirituelle, la plus savante du monde? Non sans doute; il y a dans cette atmosphère parisienne je ne sais quel instinct de divination qui découvre les facultés les moins saillantes et les met en relief avec une incomparable autorité.

On me dira peut-être, et je vais droit à l'objection, on me dira : croyez-vous que Paris ait seul le privilége de créer les talents? Non certes, je ne crois pas cela, je ne l'ai jamais cru. Je vais même plus loin, et j'affirme que sur vingt célébrités désignées au hasard, il en est au moins les deux tiers qui ont pris naissance en province. Mais, à mon tour, s'il m'était permis d'interroger mes interlocuteurs, n'aurais-je pas le droit de leur demander ce que la province fait ordinairement pour retenir près d'elle les hommes d'esprit et de génie que le hasard lui envoie? S'empresse-t elle d'assurer du pain à un artiste s'il est pauvre? Regarde-t-elle comme un devoir d'encourager ses efforts, de favoriser ses succès? Et lorsqu'enfin un de ces rares esprits, malgré l'indifférence de ses concitoyens, en dépit des obstacles qui l'entourent, parvient à triompher en mettant au jour une de ces œuvres empreintes du cachet artistique le plus incontestable, les notabilités de la ville s'unissent-elles pour le recommander à l'attention du pouvoir dans une lettre ainsi conçue :

« Monsieur le ministre,

« Nous avons en ce moment parmi nous un homme de mérite. L'œuvre » qu'il vient de produire l'atteste.

» Cet homme, qui promet d'être un jour l'orgueil de notre cité, est pauvre » comme le sont en général tous les artistes. Pour soutenir son zèle dans la » carrière difficile qu'il a parcourue jusqu'ici sans appui, quelques encoura- » gements lui seraient nécessaires; c'est pourquoi nous prenons la liberté de » le recommander à votre bienveillante protection. Les faveurs ministérielles » se sont tant de fois égarées sur des charlatans et des imbéciles, qu'il serait » juste de récompenser aujourd'hui le talent modeste qui vient de déployer » ses ailes et n'attend peut-être qu'une circonstance favorable pour prendre » un glorieux essor.

» Nous sommes avec respect,

» Monsieur le ministre,

» Vos très-humbles et très-obéissants serviteurs. »

Oserait-on bien soutenir que les choses se passent ainsi dans les premières villes de France? Hélas! non. L'artiste provincial eût-il la science infuse; le ciel l'eût-il doué d'un de ces talents lumineux qui dessillent les prunelles les moins clairvoyantes, verra son intelligence languir et s'éteindre faute d'une goutte de rosée et d'un souffle générateur. Qu'est-ce qu'un artiste en effet aux yeux de certains hommes qui doivent leur bien-être au hasard seul de la fortune? Un rêveur, un fou, un désœuvré, que sais-je? Où peuvent le conduire ses travaux stériles? se demande-t-on. Est-ce en faisant des v rs, en taillant du marbre, en barbouillant des toiles plus ou moins spacieuses, qu'on arrive à se faire une position dans le monde? On est mal venu de se plaindre et d'accuser le sort quand on s'occupe de pareilles fantaisies, quand on passe les meilleures années de son existence à poursuivre des chimères au lieu d'embrasser quelque honorable et lucrative profession.

Et l'on exige ensuite que les artistes se résignent à vivre, ou plutôt à ne pas vivre du tout dans un coin de leur département; et l'on accuse Paris qui les accueille, les protége, les couve sous son aile, leur donne la fortune et la célébrité, cette célébrité dont s'enorgueillissent plus tard les plus indifférents de ses compatriotes! Car, il n'est pas inutile d'en faire la remarque, une fois à l'apogée de sa réputation, l'artiste est revendiqué par sa ville natale. C'est à qui proclamera son éloge et se fera honneur de sa popularité.

C'est singulier, dit un oisif, étranger aux beaux-arts, je n'ai jamais douté de l'avenir de ce jeune homme; et moi, répond un autre, n'ai-je pas prédit tous ses succès? On me rendra cette justice, ajoute un troisième, d'avoir contribué pour quelque chose à son élévation rapide. Je ne le rencontrais jamais sans lui dire : Courage, cher ami, vous irez loin si vous ne restez pas en route. Eh bien! je gagerais qu'il m'oublie aujourd'hui que la fortune lui sourit : triste

spectacle des misères humaines, mettez-vous donc en quatre pour obliger des ingrats! ...

Au reste, ce fait n'est pas nouveau dans l'histoire; n'a-t-on pas vu jadis sept villes de la Grèce se disputer l'honneur d'avoir vu naître Homère? Dieu sait pourtant si lorsqu'il créait l'Iliade et l'Odyssée, le génie de l'illustre rapsode put mettre seulement une bourgade en émoi.

Le talent de l'artiste ressemble à la boussole du navigateur dont l'aiguille aimantée se tourne vers le pôle qui l'attire. Comment renoncer aux sphères spacieuses, où l'intelligence grandit et s'élève, pour des contrées incultes où elle meurt faute d'air, de lumière et de liberté!....

Est-ce à dire cependant qu'une fois à Paris, l'artiste n'a plus d'obstacles à vaincre, et trouve en arrivant la réalisation de ses rêves dorés? Non, sans doute; c'est alors, au contraire, que commence pour lui une lutte sérieuse. Mais qu'importe, si le succès doit en être le prix? Les Israëlites habitèrent quarante ans le désert en vue de la terre promise. Christophe Colomb brava cent fois la mort avant de conquérir un nouveau monde. Pour l'artiste de cœur et d'avenir, ce nouveau monde, cette terre promise, s'ouvrent devant lui le jour où un vent favorable lui permet de lever l'ancre qui l'attache au rivage et le conduit au port de la célébrité.

Je dirai même, et la chose s'explique de soi, que pour l'artiste musicien, les mers à parcourir exigent de sa part plus d'habileté, d'efforts et de courage; car, après tout, que faut-il au peintre, au sculpteur, au poëte pour donner une forme à sa pensée? Une toile, du marbre, un cahier de papier; puis, le tableau fini, la statue achevée, le poëme imprimé, l'auteur s'adresse au public et lui dit: « Voilà mon œuvre, examinez et jugez-moi » Pour le musicien, quelle différence! S'il est symphoniste à la manière des grands maîtres, où trouvera-t-il un orchestre qui veuille exécuter sa partition? Et, en supposant qu'il y parvienne, est-il certain de réunir un public assez intelligent pour saisir du premier coup ses inspirations fugitives à travers les méandres capricieux d'une instrumentation savante? Si le musicien est un compositeur d'opéra, les difficultés se compliquent encore, et c'est ici que je réclame plus particulièrement l'attention de mon auditoire sur un point essentiel qui est la base fondamentale de cette dissertation.

Si, dis-je, le musicien dont le talent demande à se produire est un faiseur d'opéras grands ou petits, à moins qu'il ne possède avec l'art des sons une vocation bien déterminée pour la littérature dramatique, et des connaissances spéciales dans ce genre, il est certain qu'il ne pourra créer lui-même une action et des personnages pour donner cours à sa verve lyrique sur un canevas sérieux ou bouffon? Que faire alors? S'adresser aux poëtes en renom? Mais ceux-ci voudront-ils confier à l'artiste inconnu des *libretti* de choix, destinés ordinairement aux musiciens en vogue? C'est tout au plus si, après maintes démarches, le compositeur *in partibus* pourra trouver un de ces poëmes de pacotille qui compromettent plutôt qu'ils ne soutiennent les mélodies dont ils sont ornés.

En Italie, je le sais, les scrupules littéraires en matière d'opéra sont plus faciles à détruire. Là, on prend au hasard un sujet quelconque, historique ou non, on le taille, on le prépare, on l'approprie tant bien que mal pour la cavatine ou le duo, sans souci du caractère des personnages, du bon sens de l'intrigue, de la vérité de l'action, puis tout est dit. Mais en France que n'exige-t-on pas de la littérature dramatique! En France, il faut qu'un poëme d'opéra soit une comédie ou une tragédie régulière, avec son exposition, sa marche graduée et son dénouement logique. Toute œuvre établie en dehors de ces conditions rigoureuses s'élève rarement à l'apogée du succès, eût-elle pour auxiliaire le musicien le plus instruit et le plus éminent. De là cette inaction funeste de tant de jeunes compositeurs qui, après avoir remporté le premier prix à l'Institut et passé trois ans à Rome, ne peuvent donner carrière à leurs inspirations naissantes faute d'un *libretto* sorti de la plume de MM. Scribe, Planard, Saint-Georges.

Certes, l'inconvénient est grave, je l'avoue; il a été signalé bien des fois avec amertume par tous les organes de la presse française, et si quelque chose peut atténuer les réflexions qu'il inspire, c'est qu'il prend sa source dans une idée artistique, dont on ne peut nier les excellents résultats.

N'est-ce pas, en effet, à cette rigidité littéraire pour les choses de la scène que notre théâtre doit son rang glorieux et la réputation impérissable dont il jouit dans le monde? Pourrait-on dire que les exigences de notre littérature exercent une influence fâcheuse sur la partie musicale, quand on voit chaque jour, comme je le disais tout à l'heure, les compositeurs étrangers les plus illustres se presser à l'envi sur la scène de l'Opéra pour y briguer les suffrages d'un parterre français?

D'autre part, je ne crains pas de le répéter, bien que cet aveu semble contredire mes arguments en faveur de la centralisation artistique, l'exclusion des jeunes compositeurs est une chose regrettable et d'autant plus funeste, que la plupart d'entre eux ont prouvé leur mérite dans des œuvres brillantes, après dix ans de démarches pénibles, de luttes incessantes et l'on pourrait ajouter d'amères tribulations.

Eh bien, voici peut-être qui pourrait donner une satisfaction légitime à ces jeunes gens sans rien changer à l'ordre établi sur nos premiers théâtres lyriques.

Le moyen, c'est d'établir d'abord un nouveau théâtre exclusivement consacré aux œuvres de lauréats ou autres musiciens. Déjà (il serait injuste de ne pas le constater), nous avons eu la *Renaissance*, puis le *Théâtre-National*, d'où sont sortis *Lucie*, la *Chaste Suzanne* et *Gastibelza*, trois partitions, dont une célèbre et les deux autres remarquables à des titres divers. M. Auber, de son côté, pour donner plus de latitude encore aux jeunes lauréats, leur a permis de faire représenter de temps à autre, sur le théâtre des *Menus-Plaisirs*, ordinairement destiné aux concours du Conservatoire, des opéras entiers, chantés et joués par les meilleurs élèves de ce bel établissement.

Mais c'est peu, et le but ne serait que faiblement atteint si la province, qui réclame si vivement contre la décentralisation musicale, ne prenait elle-même une part active à la réforme qui doit ouvrir un vaste champ au génie de nos jeunes compositeurs français.

Voici donc ma pensée.

Puisque la première des conditions pour faire un opéra complet, c'est d'avoir un poëme écrit selon l'usage de la scène française, c'est-à-dire qui réunisse à l'intrigue savamment combinée, l'esprit du dialogue, l'ordre, la méthode et l'invention, chaque ville de département devrait décerner un prix toutes les années au meilleur poëme d'opéra ou d'opéra-comique. Stimulés par l'espoir de cette récompense, une foule d'écrivains inconnus sortiraient de leur obscurité et produiraient des œuvres plus ou moins parfaites, où l'on excuserait, bien entendu, ces sortes de licences que Beaumarchais amnistiait il y a près d'un siècle par la bouche de Figaro . . . . . .

. . . . . .

Le travail de nos librettistes une fois accompli, on ferait un appel aux compositeurs provinciaux. Ceux-ci, à leur tour, mettraient en musique les poëmes couronnés, et soumettraient ensuite ces ouvrages à l'appréciation d'un jury qui, après avoir examiné leur valeur artistique, déciderait s'ils renferment assez d'éléments de réussite pour paraître sur le théâtre de la localité.

Comme on le présume, cette expérience, reproduite autant de fois qu'il existe de villes importantes en France, amènerait infailliblement quelque résultat heureux; que si, par extraordinaire et contre toute prévision, nul ne se présentait au concours, dans ce cas, la province n'aurait plus le droit de crier au monopole et au privilége puisqu'elle ne ferait aucune tentative pour briser les entraves qui, s'il faut l'en croire, paralysent l'essor de son génie musical.

D'ailleurs, qui empêcherait les jeunes compositeurs parisiens sans emploi d'écrire de temps en temps pour nos grandes villes de France, telles que Lyon, Bordeaux, Marseille, Rouen, Toulouse, lorsqu'ils seraient sûrs d'y trouver des poëmes remarquables et des théâtres pour les recevoir? Un jury parisien pourrait même désigner ceux des jeunes lauréats qui devraient se produire les premiers dans les villes indiquées. Pour seconder ce mouvement, les conseils municipaux qui subventionnent les directeurs de province, leur enjoindraient l'obligation de faire représenter chaque année un opéra en trois actes, deux en un acte, et les choses ainsi réglées offriraient un débouché certain aux productions de nos jeunes compositeurs français.

Je ne dis pas que tous les ouvrages créés dans les quatre-vingt-six départements seraient tous des chefs-d'œuvre, mais, enfin, il pourrait se faire qu'un sujet remarquable surgît de la foule, et alors ne devrait-on pas louer un système d'organisation si bien fait pour mettre en évidence de jeunes auteurs qui, sans cela, auraient sacrifié peut-être dix années de leur vie pour se faire connaître, en supposant que leur intelligence et leur courage eussent triomphé des obstacles semés partout sur leurs pas?

Ainsi donc, réunissons-nous, mettons nos efforts en commun pour venir en aide au mérite ignoré, mais sans haine et sans rancune contre la capitale. N'oublions pas que cette capitale, si peu respectée par nous, fait envie à toutes les nations du monde; que la plupart des talents célèbres qu'elle renferme, venus de la province à l'état d'ébauche, n'auraient jamais acquis cette perfection qui les distingue dans les chefs-lieux de leurs départements. Décentraliser Paris, comme je le disais au début de cette lecture, se serait éteindre un immense foyer en le divisant à l'infini; briser une glace pour en avoir mille. La décentralisation artistique n'est autre chose, à mes yeux, que le communisme appliqué aux beaux-arts; mieux vaudrait décentraliser le soleil au profit des habitants de la lune.

G. Bénédit, *membre de l'Académie de Marseille.*
(Classe des Beaux-Arts.)

CONCOURS DU CONSERVATOIRE DE BRUXELLES.

Les concours du Conservatoire de Bruxelles sont cette année une preuve nouvelle du progrès incessant dans lequel cet établissement est entré il y a dix-sept ans, lorsque M. Fétis en a pris la direction. Eh!

comment n'en serait-il pas ainsi là où se réunissent, sous l'impulsion du musicien le plus savant, le plus expérimenté et le plus dévoué aux intérêts de l'art, les artistes les plus distingués, les plus célèbres de l'époque actuelle? Comment se pourrait-il que des élèves ne donnassent pas de brillantes espérances lorsqu'ils comptent parmi leurs maîtres Fétis pour la composition, de Bériot et Léonard pour le violon, Servais pour le violoncelle, Mme Pleyel pour le piano, Géraldy pour le chant, Lemmens pour l'orgue, Blaes pour la clarinette, et des exécutants de première force sur tous les instruments de cuivre? Tout le monde sait quelle avalanche de musiciens belges s'est répandue sur toute l'Europe depuis quinze ans, et que de virtuoses sur le violon, le violoncelle et autres instruments ont fait retentir les salles de concerts de bruyants applaudissements! En France, en Allemagne, dans le Nord, en Angleterre, en Espagne, vous trouvez le Belge dans tous les orchestres, dans toutes les solennités musicales; à la ville, à la campagne, en voyage, aux eaux, partout son archet vous menace ou vous charme.

Ce n'est pas seulement sur les enfants de la Belgique que le Conservatoire de Bruxelles exerce son influence, car la réputation de cette école y attire de toutes parts de jeunes artistes pour y chercher de beaux modèles qu'ils ne trouveraient pas dans leur pays. Parmi les lauréats nous avons entendu nommer un baryton de la Russie, des violonistes de Hollande, d'Allemagne et d'Angleterre, d'autres instrumentistes de Suède, de Norwége et du Brésil; nous pourrions bien y trouver quelque jour quelque Chinois, quelque Océanien plus ou moins pacifique.

Il paraît, au dire des gens du métier, que le concours de composition appelé *contre-point* et *fugue* a été des plus beaux cette année. Le premier prix a été décerné à M. Rubens, nom heureux et de bon augure! Puisse la gloire du musicien égaler celle du peintre! On assure que ce jeune Rubens a fait une fugue de maître et qui sent son homme de génie. Il y a eu aussi un second prix décerné à M. Duyck dans le concours d'harmonie; il y a eu des premier et second prix, ainsi que des accessits. Le professeur de ce cours est M. Bosselet, l'un des plus anciens élèves de M. Fétis. Musicien intelligent et d'une rare instruction, M. Bosselet est second chef d'orchestre du Théâtre-Royal. Chaque année, ses élèves obtiennent des succès dans le Concours.

Les concours de solfége et de lecture musicale se font à huis clos, parce qu'il y aurait peu d'agrément pour le public à entendre chanter soixante fois de suite la même leçon, sorte de casse-cou dans lequel le directeur prend plaisir à rassembler tous les genres de difficultés, tous les piéges qu'on peut tendre aux musiciens : changements de clefs fréquents, changements de mesure, combinaisons de temps compliquées; tout s'y trouve. Pour prétendre au premier prix, il faut chanter cela sans faire une faute. Nonobstant toutes ces difficultés, les études de solfége sont si bien faites dans le Conservatoire de Bruxelles, que les distinctions s'y multiplient dans le concours. Cette année, on a vu le phénomène d'une petite fille de dix ans, élève de Mlle Van Helmont, venir chanter une indéchiffrable leçon avec un léger sans-façon, comme s'il ne se fût agi que de déshabiller une poupée, et ne pas hésiter un moment dans les plus grandes difficultés. Il fallut bien lui accorder un des premiers prix malgré son jeune âge.

Les instruments à vent sont, en général, joués par des artistes distingués du Conservatoire. On sait que M. Blaes, autrefois élève de cette école, est aujourd'hui un clarinettiste du premier ordre. Il a formé quelques élèves d'un mérite incontestable, et cette année encore il a produit au concours un jeune artiste de beaucoup d'espérance en M. Goffaux, qui a obtenu le premier prix.

La classe de flûte, de laquelle sont sortis des talents de bon aloi, tels que MM. Aerts, Demeur et Sax jeune, a eu dans ces dernières années un phénomène extraordinaire, le jeune Reichert, le Tulou de cette époque, le flûtiste incomparable. Un pareil talent ne peut se produire que de loin en loin : on ne doit pas le prendre pour terme de comparaison. M. Nauvelaerts, qui a obtenu le premier prix cette année, a le jeu brillant et net, le son pur, mais un peu pointu.

La classe de hautbois montre, depuis deux ou trois ans, une amélioration sensible dans la justesse. M. Van Lamperen, qui a obtenu le premier prix, se fait remarquer par cette qualité et par son joli son.

Il n'y a pas eu de concours de basson, parce qu'il n'y a pas de professeur de cet instrument. Le Conservatoire de Bruxelles a fait une grande perte à cet égard par le départ de M. Jancourt, qu'un engagement comme premier basson de l'Opéra de Paris a séduit, et qui nous a quittés un peu cavalièrement. Cette perte ne pourrait être réparée que si M. Baumann, artiste belge d'un grand mérite, fixé à Londres depuis longtemps, nous revenait, au moins pour quelques années.

M. Artot, professeur de cor et artiste distingué, obtient des résultats satisfaisants chaque année. Il n'y a pas eu de premier prix cette fois dans la catégorie du premier cor; un second prix seulement a été décerné à M. Duquesnoy; mais quelques jeunes gens qui se sont fait entendre dans le concours promettent pour l'avenir. Dans le concours de cor-basse, ou cor à pistons, M. Faulhaber a donné des preuves d'un talent réel. Il possède un son puissant dans les notes les plus graves de l'instrument, a de la sûreté, et s'est montré bon musicien dans l'exécution à première vue d'un solo difficile, écrit spécialement pour ce concours par M. Fétis. Le premier prix lui a été décerné.

Le concours de trompette, qui a donné, dans les années précédentes, de très-beaux résultats, n'a présenté cette année, que des enfants de quinze à seize ans, qui déjà ont beaucoup d'exécution, mais qu'on est effrayé de voir jouer si jeunes d'un instrument si fatigant. Toutefois, ils semblent s'en servir comme d'un jouet. Le jury a décerné au jeune Mayence l'encouragement d'un accessit.

L'excellent tromboniste M. Neyts, dont deux élèves ont partagé, l'année dernière, le premier prix dans un brillant concours, a présenté cette fois des jeunes gens moins avancés dans leurs études, mais qui déjà promettent des artistes distingués. Le second prix a été décerné à M. Desmets. Ce concours a offert de l'intérêt par un quatuor pour quatre trombones, écrit par M. Fétis pour être joué à première vue par les élèves, et qui, par le charme de sa mélodie, de son harmonie et de ses modulations inattendues, a provoqué de chaleureux applaudissements. Ce morceau a été très-bien exécuté par les élèves.

Le concours d'orgue dans l'église des Augustins avait attiré un nombreux auditoire. Les concurrents, au nombre de neuf, se sont fait entendre dans une superbe fugue de M. Lemmens sur le thème du *Lauda Sion*, dans l'accompagnement d'un plain-chant donné par le jury, dans celui d'une basse chiffrée à première vue, et dans l'improvisation d'un morceau. Ce programme renferme toutes les conditions d'un bon organiste; car il doit être, non-seulement habile dans l'exécution de la grande musique d'orgue de Bach et des maîtres de toutes les écoles, mais instruit dans la connaissance du chant de l'église, de sa tonalité et de l'harmonie qui lui convient. De plus, il doit être en état de bien accompagner sur la basse chiffrée la musique concertée des compositeurs italiens et allemands des derniers siècles; et enfin, il doit faire preuve d'imagination et de goût dans l'improvisation, tant par la nature des idées que par le choix et les combinaisons des jeux. Il faut rendre justice au talent du professeur et à l'aptitude des élèves. Malgré la sévérité d'un tel programme, ceux-ci en ont tous rempli les conditions d'une manière satisfaisante, et quelques-uns ont fait preuve d'un véritable talent. Le jury et l'auditoire ont admiré le jeu lié et l'habileté dans le mécanisme du clavier de pédale que M. Lemmens est parvenu à donner à ses élèves. Par exemple, dans sa grande fugue, il fait exécuter par les deux pieds des suites d'octaves rapides, en articulant de la pointe et du talon, sans que cela cause le moindre trouble au mécanisme des mains. Dans l'accompagnement du plain-chant, comme dans celui de la

basse chiffrée, les concurrents ont fait preuve de connaissance pratique de l'harmonie, et dans l'improvisation; quelques-uns ont eu d'heureuses inspirations, une harmonie recherchée et de bonnes modulations. Le premier prix a été décerné à M. Agniez; M. Cabu a obtenu le second, et trois accessits ont été donnés à MM. Sutro, Engel et Riga. Il y a un bel avenir dans cette école.

Objet d'un intérêt général, le concours de piano remplit ordinairement la vaste salle d'une foule compacte. Cette fois, une pluie battante n'a pas diminué l'ardeur des amateurs, et tous sont venus se presser dans une enceinte qui ne contient pas moins de deux mille personnes. Les résultats du concours ont pleinement justifié cet empressement. Nous ne répéterons pas pour la centième fois les éloges prodigués depuis longtemps à Mme Pleyel comme professeur aussi bien que comme artiste; nous dirons seulement que dans ce concours, comme dans le précédent, ses élèves se sont montrés dignes d'un tel maître. Un premier prix a été partagé entre Mlle Marie Parys et Mlle Elodie Defosse. Rien ne se peut concevoir de plus brillant, de plus animé, de plus coloré que l'exécution de la première; quant à Mlle Defosse, plus âgée de quelques années, son jeu a quelque chose de grand, de magistral et de fini, tout à fait digne de la grande école où son talent s'est formé. Parmi les élèves de Mme Pleyel, il en est quatre jusqu'à ce jour (Mlles Bienaimé, Abraham, Parys et Defosse) qui, à Vienne comme à Berlin, à Paris comme à Londres, se feraient admirer à côté des talents les plus célèbres. Mlle Gérard, qui cette fois a obtenu le second prix, a le jeu plein de grâce et de délicatesse; mais la force physique lui manque : elle ne sera qu'une pianiste très-agréable de salon.

Le concours de piano des hommes a été aussi très-beau cette année : six concurrents s'y sont fait entendre, et tous ont mérité des applaudissements que la sonnette du président n'a pu réprimer. Le premier prix a été partagé entre M. Crets, plein de fougue et d'entraînement, et M. Mailly, élégant et gracieux. M. Ermel, dont le jeu est sage et correct, a obtenu le second prix, et deux accessits ont été décernés à MM. Matthon et Mariamé.

Moins satisfaisants qu'on ne devait s'y attendre, d'après le talent des professeurs, les concours de contre-basse et de violoncelle n'ont pas présenté de talents remarquables, et l'on a reproché au jury son indulgence pour les premiers prix qu'il a décernés. Un enfant de onze ans, nommé Allard, élève de Servais, a cependant excité beaucoup d'intérêt par la manière dont il a joué le premier concerto de Lamare. Cet enfant sera certainement un grand artiste, si on ne l'exploite pas trop tôt.

La grande bataille des archets s'est livrée mardi 30 juillet. Treize athlètes de la tribu des violonistes se sont mesurés en champ-clos et ne se sont pas ménagés dans les coups qu'ils se portaient. Deux premiers prix ont été décernés, l'un à M. Van Marck, élève de Léonard, l'autre à M. Collyns, élève de M. Wéry. Ce dernier lauréat, âgé de seize ans seulement, est une des plus belles natures qui puissent se rencontrer dans la carrière de l'art. MM. Carré, élève de Léonard, et Puziau, élève de M. Wéry, ont obtenu des seconds prix. Un accessit a été accordé à M. Van Denouvel, élève de M. Wéry.

De Bériot avait composé un nouveau concerto, ouvrage charmant, plein de fraîcheur et d'élégance, pour le concours du prix d'honneur. Il n'y présentait que trois élèves, mais c'étaient trois héros. Justesse, sûreté, son, brillant, élégance, se faisaient remarquer dans le talent de chacun, mais avec des nuances différentes. Fort embarrassé s'est trouvé le jury quand il a fallu choisir entre eux : il ne s'est tiré d'affaire qu'en doublant le prix d'honneur pour MM. Ten'Haven et Schreurs, et décernant une mention honorable à M. Standish, qui les a suivis de bien près.

(La suite au prochain numéro.)

NOUVELLES.

*** La réouverture de l'Opéra est toujours fixée au lundi 2 septembre, et l'on annonce qu'elle aura lieu par la première représentation du nouvel opéra de Scribe et Auber, l'*Enfant prodigue*, dont les répétitions se poursuivent avec une activité incessante. Cependant il ne paraît pas certain à tout le monde que l'ouvrage puisse être donné aussi promptement, et dans ce cas il n'y aurait nul inconvénient à rouvrir par une pièce du répertoire. La privation que le public aura éprouvée pendant deux mois, le grand nombre d'étrangers présents à Paris, suffiraient à garantir plusieurs belles recettes. En 1847, l'Opéra rouvrit en donnant la *Juive* et ce chef-d'œuvre fit plus d'argent encore que dans sa nouveauté.

*** Roger, au lieu de partir pour Hambourg, s'est rendu au Havre, et il y a chanté dans une soirée donnée au salon de Frascati. Ses auxiliaires étaient Seligmann, le jeune violoniste Léon Reynier et M. Willmann, chanteur possédant une admirable voix de basse, qu'il conduit avec l'art et le goût d'un musicien exercé. Roger, dans les trois morceaux qu'il a dits, a ravi le nombreux auditoire. Il a chanté le duo bouffe de *Robert le Diable* avec M. Willmann, qui, seul, a interprété avec un grand succès une chanson allemande de Weber. Seligmann s'est fait applaudir en jouant une fantaisie sur l'un des thèmes les plus populaires de l'*Éclair*. Le jeune Reynier n'est pas resté en arrière, et enfin Mme Person, du Théâtre historique, a pris part à la fête, en déclamant la scène des imprécations de Camille dans l'*Horace* de Corneille. C'était son début dans un genre nouveau pour elle, la tragédie.

*** La vogue de *Giralda* se confirme : les recettes se soutiennent à un chiffre qu'on trouverait très beau dans l'hiver : c'est donc un très réel et très brillant succès d'été. La presse ne s'est pas trompée sur la valeur du poëme et celle de la musique. Le *Songe d'une nuit d'été* continue à valoir au théâtre de l'Opéra-comique des lendemains productifs.

*** La cantate choisie pour le concours de composition musicale, que l'académie des Beaux-Arts a jugé le samedi 3 de ce mois, est de M. Bignan. Elle a pour sujet l'aventure historique d'*Emma* et d'*Éginhart*.

*** Voici les noms des divers fonctionnaires nommés pour l'exécution de la loi sur la censure théâtrale. Membres de la commission d'examen : MM. Florent, Caritan, Pellissier, de Ménars, Nepveu. Inspecteurs : MM. Boyer, Planté; secrétaire : M. Victor Hallays.

*** Après les brillants succès obtenus par elle au théâtre français de Londres, Mme Charton-Demeur est revenue à Paris, où nous regrettons qu'elle ne doive pas faire un long séjour.

*** Ernst et Heller, ces deux grands artistes, ont quitté Londres, le premier pour y retourner au mois de novembre, et le second pour rester à Paris.

*** Mme Wartel les avait devancés dans la capitale, où elle a repris le cours de ses occupations artistiques.

*** Mlle Méquillet est partie hier pour Anvers, où l'appelle son engagement de première chanteuse.

*** L'auteur de la *Panharmonie musicale*, M. Hippolyte Colet, dont la classe vient de se distinguer aux derniers concours de notre Conservatoire, part pour Nantes, où il va mettre la dernière main à un grand ouvrage sur la haute composition musicale. Il a l'intention aussi d'y donner un concert, dans lequel il fera entendre quelques chants du moyen-âge, et en fera la description historique.

*** Les habitués du Théâtre-Italien n'ont pas dû oublier une cantatrice qui vint y chanter il y a quelques années, Mme Taccani, dont le tableau offrait beaucoup d'analogie avec celui de Mme Persiani. Depuis cette époque, mariée au comte Tasca, l'un des poëtes les plus distingués d'Italie, Mme Taccani avait quitté le théâtre, mais elle y revient par suite des révolutions, qui bouleversent tant de fortunes, et elle ne fait en cela que suivre l'exemple d'une autre cantatrice dont la renommée est européenne, Mme la comtesse Rossi. Mme Taccani s'est fait entendre avec un brillant succès dans le midi de la France. Elle est à Paris en ce moment et se propose de se rendre en Allemagne.

*** M. Augirio Circa, compositeur, qui donnait de brillantes espérances, vient de mourir à Bologne.

Chronique départementale.

*** *Bordeaux.* — La reprise de la *Reine de Chypre* a procuré à Lagrave, ténor, et à Raynal, baryton, un succès d'enthousiasme. Le fameux duo *Triste exilé*, a été dit d'une manière vraiment remarquable.

*** *Caen.* — La *Fée aux roses* vient d'être jouée avec un ensemble parfait : le succès a été immense.

*** *Brest.* — La première représentation donnée par M. Laurent, et dans laquelle il chantait le rôle de *Charles VI*, avait attiré beaucoup de monde. L'artiste a rendu le personnage avec une vérité saisissante de geste, de physionomie et d'accent.

*** *Namur.* — La manière dont Mme Widemann vient de chanter le rôle de Léonor dans la *Favorite*, lui a mérité une ovation brillante.

*** *Toulouse.* — Les *Huguenots* ont inauguré la nouvelle troupe lyrique : Koubly chantait le rôle de Raoul, et Mme Laget-Planterre celui de Valentine. La *Reine de Chypre* a aussi ces deux artistes pour interprètes avec MM. Pauly et Gambier.

Chronique étrangère.

*** *Weimar*, 28 juillet — Le 25 du mois d'août aura lieu ici l'inauguration de la statue de *Herder*, un des poëtes les plus renommés de Weimar. Cette date précède de trois jours celle du 28, anniversaire de la naissance de Goethe, si brillamment célébré dans toute l'Allemagne en 1849, et que Weimar s'apprête à commémorer de nouveau. Le programme de ces deux solennités si rapprochées est déjà fixé et promet de belles fêtes auxquelles les exécutions musicales dirigées par Liszt donneront leur plus bel éclat. Le 24 au soir, il sera représenté au théâtre le *Prométhée délivré* de Herder. Les premiers artistes dramatiques de cette scène déclameront les rôles. Liszt a composé les chœurs et l'ouverture, qui sera exécutée d'une manière nouvelle. Les décors et la mise en scène, sous la direction de M. Preller, peintre distingué et familiarisé avec les formes et les exigences de l'art antique, doivent être fort remarquables. Cet ouvrage se termine par un chœur des neuf muses, dont le groupe, entouré de beaucoup d'autres personnages mythologiques, doit former un tableau du plus saisissant effet. Le 25, aura lieu la cérémonie de l'inauguration de la statue, et dans l'après-midi on entendra à l'église cathédrale, où Herder a toujours prêché et où il est enterré, le *Messie* de Hœndel. Une représentation théâtrale n'a point semblé convenable pour la fête même d'un haut dignitaire ecclésiastique, quelque grave, quelque sérieuse, quelque importante qu'elle pût être. Le *Messie* de Hœndel a été choisi, puisque c'est Herder qui en a traduit le texte anglais en fort beaux vers allemands. Il sera exécuté par de grandes masses vocales réunies pour ce jour sous la direction de Liszt. Enfin, au 28, on donnera également sous sa direction la première représentation d'un nouvel opéra de Richard Wagner ayant pour titre *Lohengrin*. C'est le nom d'un des chevaliers les plus fameux dans le cycle des romans de chevalerie. Le sujet de l'opéra est une épisode qui se rattache à la légende de *Saint-Graal*. L'intendance du théâtre, si intelligemment conduite par M. de Ziegaser, fait des frais très-considérables afin de donner à cet ouvrage tout le lustre possible; mise en scène, décors, costumes, tout est étudié avec soin et exactitude sur les gravures du temps, et un véritable luxe sera déployé à cette occasion. L'arrivée de quelques illustres étrangers est attendue pour ces journées. La plupart des membres du Comité-Gœthe de Berlin se rendront sans doute à l'invitation qui leur en a été faite. Un beau prologue pour le *Lohengrin* a été écrit par M. Dingelstadt, poëte renommé de Stuttgard, qui assistera aussi à ces fêtes.

*** *Aix-la-Chapelle.* — Le 17 juillet, Mlle Marx a débuté dans le rôle de Fidès du *Prophète*, où elle a obtenu un grand succès.

*** *Leipzig.* — L'opéra de Nicolaï, *les Commères de Windsor*, a été reçu au théâtre de la ville, où il doit être représenté après la foire d'automne. Ce n'est qu'à cette époque que le *Prophète* se reposera provisoirement de sa longue et brillante carrière. — Il est question de former un société d'amateurs et d'artistes, qui aurait pour but de publier une édition nouvelle et complète des œuvres de Sébastien Bach.

*** *Vienne.* — M. Pokorny fils a pris la direction du théâtre national *an der Wien.* — On doit commencer incessamment la construction d'une nouvelle salle d'opéra, sur le plan du théâtre *Fenice* de Venise.

*** *Berlin.* — Par ordre du roi, le chœur du Dome (Dom-Chor) a exécuté, dans la *Friedens Kirche*, divers morceaux de musique religieuse, parmi lesquels nous citerons le célèbre *Crucifixus* de Lotti, un motet de Grell, une composition de Bartniansky, appartenant au rite grec; *Improperia* de Palestrina et le célèbre *Miserere* d'Allegri.

*** *Cologne.* — Notre société de chant se propose d'aller à Londres lors de l'exposition de l'industrie, et d'y donner trois concerts, dont le produit serait partagé entre l'hôpital de Londres et le fonds destiné à l'achèvement de la cathédrale de Cologne.

*** *Pesth.* — L'intendance des théâtres avait proposé deux prix, l'un de 250 florins, l'autre de 200 florins pour les deux meilleurs drames historiques. Aucun des ouvrages que l'intendance a reçus n'ayant été couronné, le concours reste ouvert jusqu'à l'année prochaine.

*** *Trieste.* — Une société de chanteurs allemands, venant de Salzbourg, a donné des soirées au *Teatro filodramatico.*

*** *Pétersbourg.* — Le théâtre allemand a mis à l'étude un petit opéra de Gumbert, intitulé : *l'Art d'être aimé.*

— Sous le titre de *Fiorenza*, cantilène, et d'*Eliza*, valse, M. Boissier-Duran vient de faire paraître chez J. Meissonnier fils, deux morceaux qui ne peuvent manquer d'être accueillis par tous les amateurs de bonne musique.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

Paris, J. MEISSONNIER fils, 18, rue Dauphine (ancien 22).

J. BOISSIER DURAN.

Op. 11. ELIZA, valse brillante. . . . . Prix : 4 fr.
Op. 10. FIORENZA, cantilène. . . . . Prix : 5 fr.

CHEZ L'AUTEUR, 14, RUE TRONCHET, ET CHEZ
BRANDUS et Ce, 87, rue Richelieu.

MANUEL GENERAL DE MUSIQUE

A l'usage de l'enseignement élémentaire du chant, des instruments et de la composition.

Approuvé par l'Institut de France, (Académie des Beaux-Arts) et par le Conservatoire de musique.

PAR

SIGISMOND STERN.

1 vol. in-8°, prix net : 6 fr., sur chine, 8 fr.

CHEZ L'AUTEUR, PASSAGE DES PETITS-PÈRES, 5,
et chez tous les marchands de musique,

L'ART DE LA PRONONCIATION

appliqué au chant, et manière facile d'augmenter les ressources de la voix,

PAR

M. P. DORVAL.

1 vol. in-8° broché, prix : 1 fr.

BRANDUS et Ce, éditeurs, 87, rue Richelieu.

A. J. CAPPA.

TROIS QUINTETTES

pour 3 violons, alto et basse, chaque : 5 fr. net.

A. MOREL.

QUATUOR pour 2 violons, alto et basse.

Prix : 6 fr. net.

POUR PARAITRE INCESSAMMENT.

FR. LISZT.

MAZURKA BRILLANTE.

PARIS, IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

OPÉRA-COMIQUE EN 3 ACTES — N° — PAROLES DE M. SCRIBE

GIRALDA

OU

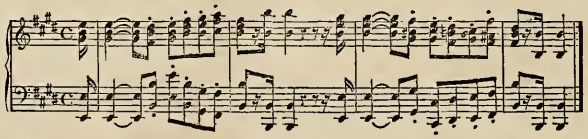
LA NOUVELLE PSYCHÉ

MUSIQUE DE

AD. ADAM

Catalogue thématique des Morceaux détachés, arrangés avec accompagnement de piano par A. de Garaudé.

OUVERTURE.



PRIX : 2 Fr. 50 C. net.

N° 1. COUPLETS. — *Chantés par M. Sainte-Foy.* — 2 fr. net.

O mon ha-bit! mon bel ha-bit de ma-ri-a-ge.

N° 2. CAVATINE. — *Chantée par Mlle F. Miolan.* — 2 fr. net.

Rêve heureux du jeune â-ge, Jour d'hymen dont l'i-ma-ge.

N° 2 *bis*. LA MÊME, transposée pour voix de mezzo-soprano. — 2 fr. net.

Rêve heureux du jeune â-ge, Jour d'hymen dont l'i-ma-ge.

N° 3. DUO. — *Chanté par Mlle F. Miolan et M. Sainte-Foy.* — 4 fr. net.

Faut-il donc vous ai-der, ma chè-re, Et de-vi-ner.

N° 4. AIR. — *Chanté par M. Audran.* — 3 fr. net.

Rê-ve si doux, vous qui tou-jours Ber-cez ma vie.

N° 4 *bis*. LE MÊME, une tierce mineure plus bas. — 3 fr. net.

Rê-ve si doux, vous qui tou-jours Ber-cez ma vie.

N° 5. DUO BOUFFE. — *Chanté par MM. Audran et Sainte-Foy.* — 4 fr. net.

C'est dans l'é-gli-se du vil-la-ge.

N° 5 *bis*. LE MÊME, pour voix de ténor et baryton. — 4 fr. net.

C'est dans l'é-gli-se du vil-la-ge.

N° 6. AIR. — *Chanté par M. Bussine.* — 3 fr. net.

Que saint Jacques et les saints me vien-nent tous en ai-de.

N° 6 *bis*. LE MÊME, pour voix de ténor. — 3 fr. net.

Que saint Jacques et les saints me vien-nent tous en ai-de.

N° 7. COUPLETS — *Chantés par M. Sainte-Foy.* — 2 fr. net.

Tant que j'é-tais ce-li-ba-tai-re

N° 8. DUO. — *Chanté par M. Audran et Mlle F. Miolan.* — Allegro. — 4 fr. net.

Ah! le dés-es-poir me res-te. O Dieu d'a-mour!

N° 9. TRIO — *Chanté par MM. Audran, Bussine et Mlle F. Miolan.* — 4 fr. net.

Où donc est-il? mon doux Sei-gneur.

N° 10. AIR. — *Chanté par Mlle F. Miolan.* — 3 fr. net.

De cet-te pom-peu-se re-trai-te.

N° 10 *bis*. LE MÊME, pour voix de mezzo-soprano. — 3 fr. net.

De cet-te pom-peu-se re-trai-te.

N° 11. ROMANCE. — *Chantée par Mlle Meyer.* — 1 f. 50 c. net.

Je suis la reine, et, sous un joug pe-sant.

N° 12. AIR BOUFFE. — *Chanté par M. Sainte-Foy.* — 2 fr. net.

Je ne puis af-fir-mer si ce-lui que j'ac-cu-se.

N° 13. COUPLETS. — *Chantés par Mlle F. Miolan.* — 2 fr. net.

Il a par-lé, ter-reurs sou-dai-nes!

N° 14. ROMANCE. — *Chantée par M. Bussine.* — 2 fr. net.

An-ge des cieux, Char-me des yeux, O ro-se fraî-che!

N° 14 *bis*. LA MÊME, pour voix de ténor (en *fa*) . . . . . 2 fr. net.

N° 15. DUO. — *Chanté par M. Audran et Mlle F. Miolan.* — 3 fr. net.

O per-fi-di-e Qui sa-cri-fi-e.

N° 16. AIR et Variations. — *Chantés par Mlle F. Miolan.* — 2 fr. net.

Par vous bril-le la Cas-til-le.

N° 16 *bis*. LES MÊMES, pour voix de mezzo-soprano. — 2 fr. net.

Par vous bril-le la Cas-til-le.

Procédés de Taetenstein et Cordel, 90, rue de la Harpe.

Paris. — BRANDUS et Cie, rue Richelieu, 87.

Imprimerie de L. Martinet, rue Mignon, 2.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

17e Année. N° 33. 18 Août 1850.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres. Cramer, Beale et Cie, 201 Regent street.
St-Pétersbourg. Bellizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musical.
Rome. Merle.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Id.
Leipzig. Michelsen.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements et Belgique.. . . . 30
Etranger. 34

Annonces.

50 cent. la ligne. . . . . pour 1 fois.
30 cent. . . . . pour 3 fois.
20 cent. . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Auditions musicales par **Henri Blanchard.** — Concours du Conservatoire de Bruxelles (suite et fin). — Flanerie de la pensée artistique, par **H. Blanchard.** — Correspondance, Lille et Londres. — Nouvelles et annonces.

AUDITIONS MUSICALES.

Le critique musical est quelquefois tenté de se croire un nouvel Épiménide qui a dormi plusieurs années et qui, en se réveillant, trouve une nouvelle génération d'artistes à réputation dont il n'a jamais entendu parler. C'est la pensée qui nous venait en lisant sur un programme, un des jours passés, relatant le personnel d'un concert donné, autant qu'il peut nous en souvenir, par la *Société de l'association polytechnique*, les noms de MM. Lamy, Desveaux, Alonzo, Didier. — Didier de quoi? comme il est demandé dans la *Marion Delorme* de Victor Hugo, — Angelot, Tessier, Bertuzet et Mmes Rusant, Durand, Juliette Blagek, etc. Nous nous serions volontiers écrié comme le Chicaneau des *Plaideurs* de Racine :

Si j'en connais pas un, je veux être étranglé!

M. Gauthier, plus connu que tous ces illustres virtuoses, est organiste à Saint-Étienne du Mont. Il a dit, il y a deux jours, sur l'orgue de cette église, un *Te Deum* pour ses connaissances et ses amis qui sont nombreux, et qui ne nous ont pas paru très-satisfaits de ne pouvoir applaudir ses inspirations religieuses, mélodiques et harmoniques en style un peu libre, mais élégant et pompeux. La gravité qui doit être observée dans le lieu saint les a privés du plaisir de lui donner cette marque de satisfaction méritée. Ce qu'il y a de peu ordinaire dans le talent de M. Gauthier, c'est qu'il a vu, lu et appris la science musicale par les yeux de l'intelligence et du toucher, car il est complétement privé de la lumière; il ne pourrait même pas être roi dans le royaume des aveugles, ce qui ne doit pas l'affliger beaucoup par le système politique qui nous régit.

Et puisque nous en sommes sur l'instrument orchestre des basiliques et ses interprètes, nous signalerons, parmi ces derniers, M. Lemmens, professeur d'orgue au Conservatoire de Bruxelles, qui publie un journal pour cet instrument, comme un artiste devant qui s'ouvre un bel avenir de compositeur de musique religieuse, en style classique et pur.

Grâce à nos compositeurs dramatiques et à nos premiers facteurs, en tête desquels il faut citer M. Cavaillé-Coll, l'orgue est entré dans une voie de progrès; on a perfectionné ses moyens mécaniques et acoustiques : ses jeux et ses pédales de combinaison sont maintenant d'une extrême richesse. Depuis que Meyerbeer, dans *Robert-le-Diable*, et Halévy, dans la *Juive*, ont fait intervenir cet instrument d'une manière si dramatique, l'orgue est devenu mondain. Beaucoup d'amateurs vont autant à l'église pour se bercer des effets grandioses et solennels de ce noble instrument aux voix multiples, que pour prier. Les partisans de la musique en style sacré se demandent si c'est bien un progrès : les membres du clergé, à l'esprit ascétique, le nient; mais comme fort peu de ces messieurs sont vraiment musiciens, ils laissent faire : cela augmente l'importance et les séductions du culte, et c'est l'essentiel à leurs yeux; ils savent bien qu'un culte sans musique, sans hymnes, sans orgue, n'est pas une religion.

La grande question pour les hommes d'art, de conscience et de goût sévère, est de savoir quel doit être le vrai style de l'orgue. La plupart de nos organistes français, sauf M. Boëly, qui touche l'orgue de Saint-Germain-l'Auxerrois, font de la *fantaisie* plus ou moins ingénieuse, suave, grave, rossinienne; ils improvisent de jolies leçons d'harmonie avec *suspensions*, qui traînent depuis longtemps dans tous les traités de composition, ou quelque tendre romance au moment de l'élévation, et cela en haine de la fugue, parce qu'ils n'en ont pas étudié les ressources suffisamment. Ils sont encouragés dans ce mépris des idées classiques par de prétendus critiques, qui ne peuvent comprendre que c'est de la fugue que naissent l'unité, la clarté de la pensée, l'économie harmonique; qu'aucun précepte de la science des sons ne prescrit de prendre pour sujet d'une fugue un motif gothique, perruque ou rococo; que ce motif peut être un thème en mélodie énergique ou gracieuse, et tout à fait en style moderne, actuel, en caractère de valse même si vous voulez; qu'il n'y a pas nécessité de bourrer la chose de trop de *canons*, d'*imitations*, *de stretti*; mais que ces éléments mis en œuvre avec un peu de goût, du tact, de la mesure, font exhaler de toute composition musicale un parfum de savoir qui saisit, flatte l'odorat de toute fine intelligence exercée aux belles et bonnes choses de l'art. Voilà ce que nous imprimons dans la *Gazette musicale* depuis plus de dix ans, et ce que nous ne nous lasserons pas de répéter, parce que cela est le vrai, l'utile, l'inévitable résultat que doit se proposer l'homme doué d'un véritable sens musical, le jeune compositeur convaincu qu'il a une mission sérieuse à remplir. M. Lemmens est de cette étoffe. Elève de l'excellent organiste de Breslau, il est devenu en peu de temps organiste lui-même et professeur d'orgue à Bruxelles, sa ville natale. Par une de ces anomalies gouvernementales ou administratives comme nous en voyons en France, où le gouvernement fait fabriquer des compositeurs et les envoie à Rome tous les ans, afin qu'ils se fassent au retour professeurs de guitare, marchands de vin, ou qu'ils exercent tout autre état qui leur plaira, excepté celui pour lequel ils ont été couronnés, le ministère belge a payé l'éducation musicale d'un jeune artiste qu'il a envoyé en Allemagne. Cet artiste en est revenu excellent organiste; il fait de très-bons élèves qui conquièrent des prix au Conservatoire de Bruxelles,

et qui ne pourront guère prouver à leurs concitoyens qu'ils sont d'habiles organistes, car il n'y a pas plus d'orgues dans les églises de la capitale de Belgique qu'il n'y a de théâtres lyriques dans notre belle capitale de France et des arts, pour la foule des compositeurs nationaux ou étrangers qui ont la faculté d'y mourir de faim.

M. Lemmens, plus habile que cet artiste culinaire qui, pour faire un civet, demande d'abord un lièvre, produit d'excellents organistes sans orgue: aussi pour se dédommager de ce travail ingrat et fatigant, il est venu dernièrement s'exercer sur le bel instrument que le temple protestant de Panthemont doit à la maison Cavaillé-Coll. Là, le jeune artiste belge nous a prouvé, dans une longue séance qui n'a pas paru telle à l'auditoire qui était venu l'entendre, que le style sévère n'exclut pas la grâce, la distinction mélodique et harmonique. Après nous avoir dit quelques unes des belles fugues de Sébastien Bach, il nous en a joué de sa façon d'un bon style et de cette allure moderne dont nous avons parlé plus haut. Si la richesse des pédales de combinaisons du bel instrument sur lequel opérait notre jeune virtuose belge l'étonne et semble l'embarrasser parfois, cela ne nuit en rien à la distinction de ses idées, toujours émises, rendues en style pur, élégant, clair. Ses prières, qu'on est tenté de nommer de charmants nocturnes mystiques, vous font rêver tout à la fois de religion, de science, et l'on pourrait presque dire d'amour; mais de cet amour pur et tranquille qui tient le milieu entre la pensée sensuelle et le sentiment profond de la noble amitié. Cela est sans doute le résultat aussi du style lié de son exécution, et de la substitution onctueuse, si l'on peut ainsi s'exprimer, d'un doigt à l'autre. Cette manière de procéder est parfaitement déduite dans le journal d'orgue que publie M. Lemmens, et contribuera, nous n'en doutons point, à faire de bons organistes et à propager ce bel instrument, dont la voix aérienne et puissante finira par s'associer aux voix physiologiques de l'orchestre dans nos concerts pour y produire des effets nouveaux qui agrandissent le domaine de l'art.

Les trains de plaisir vont d'un train d'enfer de Paris à Londres, à Dieppe, au Havre. Cette dernière ville a été transformée ces derniers jours en capitale de plaisirs artistiques. Roger, Seligmann et le jeune Léon Reynier s'y sont fait entendre dans le salon de Frascati. Notre premier ténor dramatique a été, comme toujours, chanteur exquis de concerts et de musique intime. Séligmann a chanté comme lui sur son violoncelle; il a, comme à son ordinaire, délicieusement bercé son auditoire par la suave mélodie de son instrument dans une fantaisie empruntée à l'un des plus jolis motifs de l'*Eclair*. Léon Reynier, naguère petit et intéressant violoniste, et qui sera bientôt un grand artiste, a dit d'une façon charmante les *Souvenirs sur Richard Cœur-de-Lion*, la fantaisie sur le *Pirate*, par Ernst, et celle sur la *Favorite* d'Alard avec une fougue, une sensibilité, qui ont provoqué d'unanimes applaudissements.

Entr'autres vestales qui entretiennent consciencieusement le feu sacré de l'art, même pendant la morte saison musicale, il faut citer Mlle Charlotte de Malleville, qui donne de temps en temps quelques séances de bonne musique. Dans la dernière qui a eu lieu chez elle, M. Gouffé, notre excellent contre-bassiste, a exécuté sur son instrument gigantesque un *concertino* par lequel il nous a prouvé, en modifiant médiocrement deux vers assez médiocres :

Qu'il n'est point de serpent ni de monstre odieux
Qui ne rende des sons doux et mélodieux,

surtout quand il est dompté par les doigts et le bras vigoureux de M. Gouffé. L'*andante* de cette fantaisie étrange est d'une mélodie gracieuse, grave et douce. Le finale exprime au mieux et d'une façon toute dramatique, ainsi que le disait un de nos meilleurs compositeurs, les ordres d'un seigneur suzerain qui sort de son manoir féodal pour faire châtier un vassal insolent, comme ils l'étaient tous au dire de ces hauts barons. Gouffé ne peut pas rivaliser, près du beau sexe, le chanteur de romance ou le beau diseur d'une tirade du tendre Racine; mais son talent doit se proposer un résultat plus grave : il devrait fonder une classe d'enseignement de l'instrument essentiel qu'il a su perfectionner, et qui, dans les orchestres, comme pour la musique de chambre, est d'un si puissant effet.

Après la *sérénade* de Beethoven, fort bien transcrite pour piano seul par Mlle de Malleville; après différents morceaux, trios et solos, joués par la jeune virtuose avec cette sûreté, ce fini d'exécution qui la distingue, le sextuor en *ut* mineur, de M. Onslow, a été dit avec un ensemble parfait. Cette œuvre, écrite d'abord pour instruments à vent et piano, a été arrangée pour ce dernier instrument, deux violons, alto, violoncelle et contre-basse.

N'ayant pas l'espace nécessaire pour nous livrer à l'analyse des quatre parties de cette œuvre magistrale, nous en citerons seulement l'*andante* avec variations. Quoi de plus usé que cette forme d'un thème varié! Et cependant quel parti un compositeur tel que M. Onslow ne tire-t-il pas d'un motif de huit ou seize mesures, d'une simple idée, d'une phrase mélodique, de quelques notes! Il n'est pas de spectacle plus intéressant pour un esprit bien ordonné que celui que vous offre un habile musicien marchant d'un pas ferme et sûr dans le domaine de l'idée, de la création, de l'inspiration, ne dépassant pas la ligne qui le sépare du domaine de la divagation. Cette partie du sextuor de M. Onslow est d'un style hardi, plus osé que ne l'est l'*andante* varié de nos grands maîtres; c'est de l'idéalité, du caprice, du progrès qui marche appuyé sur le savoir : c'est un pilote habile, un explorateur, un Christophe Colomb qui vogue sur des flots d'harmonie avec la pensée instinctive qu'il y a toujours à découvrir sur le vaste océan de l'art.

HENRI BLANCHARD.

CONCOURS DU CONSERVATOIRE DE BRUXELLES.

(Suite et fin)(1).

Le concours de chant pour les hommes a présenté aussi de brillants résultats. M. Wibier, dans un air de *Zampa*, et M. Stassin, dans un morceau de basse tiré de la *Chaste Suzanne*, se sont montrés de dignes élèves de Géraldy. Le premier a obtenu le premier prix, et le second prix a été décerné à M. Stassin.

Dans le concours des demoiselles, l'éducation s'est montrée moins avancée sous de certains rapports; mais on a remarqué, dans les variations des *Diamants de la couronne*, la vocalisation brillante, facile et naturelle de Mlle Tonnelier, qui a obtenu le second prix en partage avec Mlle Van Lerberg. Deux accessits ont été décernés à Mlle Haenen, dont la voix est charmante, et à Mlle Théodore, qui a dit avec beaucoup d'esprit l'air du troisième acte du *Domino noir*.

La dernière séance des concours a été celle de la déclamation lyrique. Rien ne peut donner l'idée de l'empressement du public à s'y rendre. Après que deux mille personnes eurent envahi la salle et s'y furent foulées, il fallut fermer les portes à l'énorme queue qui s'étendait encore au loin.

La grande scène du quatrième acte des *Huguenots*, les premières scènes du troisième acte de *Robert-le-Diable*, les deux grandes scènes du cinquième acte du *Prophète* et le dernier acte de la *Favorite*, le tout avec orchestre et décorations, composaient cette séance, qui s'est ouverte par le discours suivant de M. Fétis :

« Au moment où les concours ouverts cette année aux élèves du Conservatoire royal de musique de Bruxelles vont se terminer, concours si brillants et si riches d'espérances, j'éprouve le besoin d'exprimer aux dignes professeurs attachés à cette belle institution, la complète satisfaction et les sentiments de gratitude dont je suis animé pour les services qu'ils lui rendent. Je ne donnerais qu'une idée bien imparfaite de ces services, si je ne parlais que du zèle, de l'intelligence et du talent déployé dans l'enseignement; à ces conditions nécessaires, tous les professeurs ajoutent une bienveillante prévoyance pour leurs élèves. Au découragement qu'ils rencontrent souvent, ils opposent l'émulation, l'exemple de la persévérance, et le tableau des succès de l'avenir. Ne se bornant point aux leçons données dans l'école, ils attirent chez eux ceux de ces élèves qui se distinguent par leur application, et leur prodiguent des

(1) Voir le numéro précédent.

soins paternels. A l'approche des concours, ils leur confient des instruments de prix, pour mettre en relief toutes les qualités de leur jeune talent. Si parmi ces élèves il en est quelqu'un dont la situation n'est point heureuse, c'est encore le professeur qui sollicite l'intervention du chef du Conservatoire pour que les secours du gouvernement, de la province ou de la commune lui viennent en aide. Tels sont, Messieurs, les titres à l'estime publique des artistes éminents que j'ai l'honneur de voir placés sous ma direction.

» A l'époque où je reçus l'honorable invitation d'abandonner la position que j'occupais en pays étranger pour diriger le Conservatoire, cet établissement venait de naître. Tout commencement est faible : cet axiome, vrai en toute chose, est surtout incontestable dans les arts. D'ailleurs, les ressources minimes dont pouvait alors disposer l'administration ne permettaient pas qu'il en fût autrement. Des parties importantes de l'art n'étaient pas enseignées dans l'école ; d'autres ne s élevaient pas au-dessus de la plus infime médiocrité. Un seul professeur donnait des leçons de tous les instruments de cuivre; pour l'enseignement du violon, il n'y avait qu'un seul cours de violon, insuffisant pour tous les élèves qui se présentaient; la contre-basse, l'orgue, le chant, la déclamation, l'harmonie, la composition, manquaient dans le système des études. Dix cours seulement existaient en 1833 ; il y en a maintenant quarante-huit.

» Dès la première année, d'importantes améliorations furent faites, et leurs résultats se manifestèrent dans la seconde par l'institution des concerts, et par la création de cet orchestre du Conservatoire, dont les progrès constants et les succès toujours croissants ont fondé la réputation européenne.

» L'art du chant, art inconnu jusqu'alors en Belgique, réclamait tous les soins de la direction. Les premières années furent employées à poser les bases de l'enseignement de cet art; mais cet enseignement n'eut une existence réelle qu'après qu'il eut été confié à M. Géraldy; car c'est par cet artiste d'élite que les traditions de l'ancienne et belle méthode italienne, puisées dans l'école de Garcia, ont été introduites dans notre pays. Maintenant, expirantes sous le ciel qui les a vues naître, et remplacées par la déplorable mode des sons poussés et des cris, ces traditions se sont naturalisées parmi nous, grâce au précepte et à l'exemple du célèbre professeur.

» C'est à dessein, messieurs, que je parle de l'exemple, car c'est par lui que l'art se transmet dans ce qu'il y a de plus pur et de plus élevé. La méthode ne suffit pas pour former de grands artistes : il est mille choses en musique, et ce sont les plus belles, qui ne peuvent se décrire. Dans le chant, c'est l'accent, le goût, l'esprit de la parole, et ces mille nuances délicates d'inflexions, inhérentes surtout au chant français, dont il serait impossible de donner l'idée autrement que par l'exemple. Deux chanteurs ont possédé ces qualités au suprême degré : le premier fut Garat; l'autre est M. Géraldy. A l'un comme à l'autre, tous les styles sont familiers, et dans chacun ils portent la perfection. Le climat peu favorable de la Belgique a rarement fourni l'occasion d'appliquer le talent du professeur à l'éducation de belles voix ; souvent il a dû triompher ou des défauts de l'organe, ou de la paresse de l'instinct ; mais nonobstant ces désavantages, il n'en a pas moins fondé dans notre pays une véritable école de chant dont les belles traditions sont propagées par ses excellents élèves, MM. Cornelis et Goossens; il n'en est pas moins le plus parfait modèle de toutes les variétés de styles du chant français qu'on puisse offrir dans une école.

Depuis longtemps les instruments à archet sont le domaine des artistes de notre patrie : les violonistes, les violoncellistes belges se sont créé des renommées universelles, et leur supériorité n'est pas contestée. Il n'en était pas de même à l'égard de l'instrument le plus populaire, c'est-à-dire du piano, pour lequel nous n'avions pas d'école proprement dite. Heureusement le plus beau des talents, entre les plus éminents, est venu nous apporter le modèle de son idéale perfection. Mme Pleyel, en acceptant les fonctions de professeur au Conservatoire, a, dès la première année de ses leçons, posé les bases d'une école qui ne redoutera pas de rivale. Les concours des années suivantes en ont présenté les remarquables produits. Par l'effet ordinaire d'une émulation bien dirigée, l'influence du beau modèle s'est étendu sur tout ce qui l'entourait; car, en digne artiste et professeur consciencieux, M. Michelot, moins effrayé qu'excité par l'aspect des efforts que devaient faire ses élèves pour approcher du but nouveau qui leur était présenté, a su, dans l'espace d'une année, améliorer leur mécanisme, leur donner la clarté du jeu dans les traits rapides, qualité sans laquelle il n'y a pas de grands pianistes, et les a conduits dans la voie de ces délicatesses de toucher, dont le talent de Mme Pleyel est le type incomparable. Vous avez applaudi, Messieurs, dans le concours de piano de cette année les heureux résultats des efforts du professeur, et de justes récompenses en ont été le prix.

» L'école d'orgue est aussi une des plus nouvelles et des plus considérables conquêtes du Conservatoire. Par une singularité difficile à expliquer, dans un pays aussi éminemment religieux que la Belgique, l'art de jouer de ce magnifique instrument était resté, presque jusqu'à nos jours, dans un état d'infériorité déplorable, et dans l'espace des deux derniers siècles, aucun organiste belge, d'un talent quelque peu remarquable, ne s'était fait connaître, tandis que l'Italie, et surtout l'Allemagne, avaient produit en ce genre des artistes de premier ordre. Fondée en 1842, la classe d'orgue du Conservatoire présenta d'abord quelques résultats partiels de bon augure. Plus tard, M. Lemmens, autrefois élève de cette classe, après avoir cueilli toutes les palmes dans diverses branches de l'art, alla perfectionner son talent par l'étude des meilleurs modèles allemands, et, devenu l'un de organistes les plus distingués de l'époque actuelle, il s'est chargé d'imprimer une nouvelle direction à l'étude de l'art le plus difficile. Sous son fécond enseignement, les élèves ont fait en peu de temps d'immenses progrès, que les concours de cette année ont mis en évidence. Bientôt, j'en ai la certitude, l'école des organistes belges pourra servir à son tour de modèle aux autres nations.

» Enfin, Messieurs, un dernier pas restait à faire pour compléter le système des études dans le Conservatoire. Je veux parler de l'organisation d'un cours de déclamation appliqué à la musique. Dans un premier essai, M. Planque, jeune professeur doué d'autant de zèle que d'intelligence, vous a présenté l'année dernière des résultats que vous avez encouragés par vos applaudissements. Depuis lors, son enseignement a fructifié, et dans le concours auquel vous allez assister, vous pourrez constater des progrès qui donnent de grandes espérances.

» C'est ainsi que, par des acquisitions progressives, s'est développée la prospérité du Conservatoire; c'est ainsi que, successivement, les plus admirables talents sont venus s'y grouper dans l'enseignement, et rehausser sa gloire de tout l'éclat de leur renommée. Puisse ce beau faisceau d'illustrations artistiques y rester longtemps intact! Puisse enfin la régénération de l'art belge, opérée dans les dix-sept dernières années, se perpétuer et progresser dans l'avenir! »

Après ce discours, qui fut plusieurs fois interrompu par les applaudissements, a commencé le concours de déclamation lyrique. Doué d'une voix de ténor très-puissante, doué d'un heureux instinct et plein de chaleur, M. Wicard s'est distingué par la manière dont il a chanté et joué la partie de Raoul dans la scène des *Huguenots*. Mlle Vanden-Hante l'a très-bien secondé dans toute cette scène si difficile et si émouvante.

M. Van Goor a dit avec intelligence la partie de Bertram dans *Robert*; sa diction est nette, son intonation juste, ses gestes et sa démarche sont naturels; mais, âgé seulement de vingt ans, il n'a point encore dans sa voix de basse la puissance nécessaire pour les grandes scènes. M. Wibier lui a donné la réplique dans le duo : *Ah! l'honnête homme!*

Dans les scènes du cinquième acte du *Prophète*, Mlle Cocquereau (Fides) a déployé l'intelligence et la chaleureuse action qui lui a valu l'année dernière le second prix. Quoiqu'ayant fait des études complètes de vocalisation et de chant, elle ne domine point encore assez sa voix nerveuse dans certains traits; mais elle exerce sur l'auditoire une influence irrésistible par la puissance de son accent dramatique. Si Mlle Cocquereau parvient à régler l'excès d'émotion qui l'entraîne quelquefois au-delà du but, elle aura quelque jour de grands succès à la scène.

Le dernier acte de la *Favorite* a été pour Mlle Vanden-Hante l'occasion d'un véritable triomphe. Cette jeune personne, élève de Géraldy pour le chant, nous paraît destinée à une belle carrière dramatique. Sa voix, d'une justesse irréprochable, est bien posée; sa vocalisation est bonne, et chez elle le passage des traits de force aux demi-teintes est plein de charme. Il y a de l'action dans son jeu, du naturel et de la passion dans ses gestes. Enfin, elle nous paraît réunir les qualités nécessaires pour une première femme de grand opéra. M. Wicard s'est aussi fait applaudir chaleureusement dans ces scènes.

Le concours terminé, le jury, dominé par le succès que venaient d'obtenir Mlles Vanden-Hante, Cocquereau et M. Wicard, leur a décerné le premier prix en partage; un second prix a été décerné à M. Van Goor. Ainsi s'est terminée la remarquable série des concours de cette année au Conservatoire de Bruxelles.

E. L.

FLANERIE DE LA PENSÉE ARTISTIQUE.

A propos des œuvres musicales de M. Auguste-François-Noël Léonard de la Tuilerie, ancien élève de l'école polytechnique, ci-devant administrateur des postes françaises, pharmacien émérite, ex-trombone de la 10e légion de la garde nationale de Paris, etc., etc., etc.

Au moment où les collégiens, les représentants, les employés des administrations scientifiques et autres du gouvernement, vont jouir de leurs vacances, il doit nous être loisible de laisser prendre les siennes à notre pensée artistique. Il est si facile et si doux de ne s'arrêter sur rien en écrivant! Voyez plutôt nos confrères les journalistes du petit et même du grand format, comme ils s'en donnent à cœur joie! L'un nous dit et nous prouve de reste que pour se moquer des musiciens et de la musique il ne faut pas savoir un traître mot de la science des sons, ou que du moins, si l'on veut être comique, spirituel et amusant, il faut accoupler sans rime ni raison les mots de clarinette, de fugue, etc. Ces farceurs-là doivent sans doute penser que Boileau n'est qu'un crétin classique pour avoir dit qu'il faut, même en chansons, du bon sens et de l'art.

Un autre, et toujours parce que nous entrons en vacances, fera faire à sa plume l'école buissonnière; et, à propos de quelque ouvrage dont la manière, le faire n'entreront pas dans son esprit, se livrera à de pittoresques digressions qu'on pourrait qualifier de divagations. Ces charmants hors-d'œuvre n'ont aucun rapport avec l'ouvrage dont il s'est chargé de faire connaître le caractère, le mérite ou les défauts à ses lecteurs et à la partie du public qui ne l'a point vu ou entendu; mais qu'importe? C'est ce qu'on appelle, en termes du métier, faire un article à côté, c'est de l'individualisme en journalisme; et comme il est si bien dit dans l'un des chefs-d'œuvre de notre théâtre comique:

Ta, ta, ta, ta. Voilà bien instruire une affaire!
Il dit fort posément ce dont on n'a que faire,
Et court le grand galop quand il est à son fait.
— Mais le premier, monsieur, c'est le beau. — C'est le laid!

Picard nous a tracé dans une de ses comédies un caractère original, un de ces enfileurs d'épisodes qui ne laisse pas que d'être fort plaisant. Chacune des réponses de l'interlocuteur de ce personnage lui fournit l'occasion de faire une excursion hors du cercle dans lequel a commencé la conversation, et Dieu sait où cela va et quand cela finit. En journalisme, l'écrivain a du moins un nombre limité de colonnes que se sont posées ou qu'on pose à ces Hercules du feuilleton.

Si la parole a été donnée à l'homme pour déguiser sa pensée, au dire de M. de Talleyrand, on pourrait prouver que la plume a été donnée au journaliste pour amplifier, délayer, et parfois aussi déguiser cette même pensée. Combien de ces messieurs, charmés au fond de faire la leçon à quelque pauvre auteur dramatique, vous tracent une élégie en forme d'idylle sur leurs regrets de ne pouvoir à leur aise respirer l'air pur des champs et des bois, obligés qu'ils sont d'aller s'enfermer dans une loge et de se fatiguer à écouter des vers et de la musique sur lesquels ils se sont engagés à formuler un jugement. Ils donneraient bien leur démission de critiques pour aller jouir de l'*aurea mediocritas* d'Horace; mais la postérité ne saurait à quoi s'en tenir sur les ouvrages de notre époque, et ceci est d'une haute considération pour eux.

Pour nous qui avons à rendre compte de tant de *fantaisies*, d'*études*, d'*airs variés*, d'*arrangements* pour toutes sortes d'instruments, mais surtout pour le piano, nous cherchons bien aussi à semer de quelques fleurs de rhétorique et d'ironie ce terrain aride et brûlant ou glacé de monotonie. Nous essayons de tromper par quelques lignes de préface, des revues, soi-disant critiques, que des auteurs-compositeurs, flanqués de leurs éditeurs, ne trouvent jamais assez bienveillantes. Quoi qu'ils en disent, nous répéterons ici en vile prose la maxime de notre fabuliste : Un éloge nu apporte de l'ennui, l'épisode fait passer l'éloge avec lui. La question est seulement de les faire, autant que possible, concis, spirituels et amusants. Tout n'est-il pas dans tout? comme l'a fort bien dit l'illustre Jacotot. Les idées les plus hétérogènes, les plus disparates, se rapprochent, se lient. Il n'y a que les gens à pensées communes, plates, qui ne comprennent pas, qui proscrivent les alliances de choses et de mots étonnés de se trouver ensemble, ce qui constitue enfin la physionomie du style. Ces braves gens veulent qu'on pense, qu'on parle et qu'on écrive comme eux. Et, par exemple, oubliant l'époque de jubilé de la pensée, de vacances où nous sommes, ils demanderont pourquoi nous faisons comme ceux que nous avons blâmés plus haut, et nous les renverrons alors au titre de cet article. Ce titre ne nous autorise-t-il pas à trouver fort déplaisante l'empreinte de la griffe, le timbre ROUGE qui stygmatise et salit fiscalement notre feuille artistique; et de là à n'être pas content de l'augmentation de la taxe postale et du rétablissement des droits réunis, inférer et dire que ces lois ont été faites en rivalité de celle des quarante-cinq centimes? Ce timbre, d'ailleurs, ne peut-il pas, par une transition toute naturelle, nous offrir un rapprochement avec le génie musical un peu timbré de M. Auguste-François-Noël-Léonard de la Tuilerie? M. de la Tuilerie, qui est auteur d'une méthode préparatoire pour le trombone, considère, ou du moins, regardait naguère cette réunion de tubes en cuivre comme le roi ou le président de la république des instruments, sans préjudice pourtant de la composition vocale, dans laquelle il s'exerce avec succès. M. de la Tuilerie est bibliomane, mélomane et trombomane, ce qui ne l'a pas empêché d'être employé dans l'administration fondée en France par Louis XI, et d'avoir procédé aux compositions officinales des drogues pharmaceutiques.

Nous avons déjà rendu compte dans la *Gazette musicale* des œuvres tromboniques et tromboniennes de M. de la Tuilerie. Tous les instruments de cuivre réunis de Sax, l'*Apothéose des Morts de Juillet* par Berlioz, le *Tuba mirum* de son *Requiem*, les trompettes de l'antiquité qui ont fait crouler les murs de Jéricho, et même celles du dernier jugement qu'on entendra à la fin du monde, ne sont, dans la pensée de M. de la Tuilerie, que de mauvaises plaisanteries musicales en comparaison de son instrument favori. Nous avons dit comme quoi il prétend qu'on entend le trombone à plusieurs lieues en mer.

Tout est singulier, artistique, original en M. de la Tuilerie, son costume comme ses idées musicales : il porte l'été comme l'hiver un vêtement léger de Céladon ou de colon, ou même de cuisinier de grande maison. Il en a la corpulence et l'œil doux et bienveillant; car il est à remarquer que les artistes culinaires sont presque tous puissants et se distinguent par un regard de bonté. Son chef, bien entendu qu'il n'est pas question ici du chef de cuisine, mais du front, — son chef est surmonté d'un de ces feutres gris à larges bords et à calottes rondes bosselées ou bossuées qui donnent à ceux qui les portent l'air casse-cœurs, vainqueur, l'aspect enfin de ces hommes du moyen-âge, ou d'un âge moyen, qui font profession de séduire de jeunes et naïves demoiselles. — Ceci soit dit sans la moindre intention de porter atteinte à la moralité de M. de la Tuilerie, bien que sa ronde de *la Chasse au lapin* soit assez entachée de gravelures et d'équivoques, comme nos pères les aimaient fort. La chose est ornée, est-il dit sur le frontispice lithographié, d'un accompagnement de *(pettine)* peigne *ad libitum*. Ce même frontispice porte que l'œuvre *se vend chez les principaux marchands de musique de France et de l'étranger*, avec prix net non spécifié; le tout dédié à son ami Grassot, artiste dramatique. Du reste, comme dans l'art romantique, le grotesque, est-il dans dit la poétique du genre, coudoie le sombre et le terrible, cette ronde porte la date du 24 août, 300me anniversaire de la Saint-Barthélemy.

Et maintenant, après avoir dit les excentricités de cette intelligence exceptionnelle, de cette individualité bizarre, nous nous plaisons à reconnaître qu'il sort parfois de ce cerveau mathématicien, pharmacien et musicien, des mélodies franches, naturelles, faciles, qui viennent d'un esprit lucide et d'un cœur sensible. Il y a une rêverie suave et vraiment musicale dans le chant intitulé: *l'Ange de la Falaise, vision maritime*. Le refrain en est surtout aérien et des plus

poétiques. Dans les autres morceaux qu'il nous a envoyés, M. de la Tuilerie se montre mélodiste et toujours tromboniste, comme, par exemple, dans le *Bal des Démons*. Son *Rêve d'or* est gracieux, et la *Fille adoptive*, *légende militaire*, est une de ces inspirations, paroles et musique, qui semblent venir des jours glorieux de notre grande et belle révolution. HENRI BLANCHARD.

CORRESPONDANCE.

Lille, 15 août 1850.

De tous les points du Nord et de la Belgique arrivaient, dimanche 11 août, à Roubaix des députations armées, drapeaux et musique en tête. Cette ville avait transformé ses rues en avenues plantées d'arbres, que des chaînes de feuillage ralliaient entre eux; des milliers de drapeaux pavoisaient les fenêtres. La place principale présentait une décoration militaire et industrielle tous les préparatifs d'une splendide illumination; une vaste estrade attendait et le défilé des corps de musique de Tourcoing, Douai, Arras, Dunkerque et la célèbre musique des Guides du roi des Belges, c'est-à-dire l'harmonie la plus complète venant couronner le festival à quelques pas du fameux *Risquons-Tout*, que le célèbre Delécluze avait choisi pour l'entrée des porteurs du brandon révolutionnaire lancé sur la Belgique.

Le concert n'a pu commencer qu'à six heures; chaque musique exécutant deux morceaux, ce n'est qu'à minuit que les milliers de spectateurs ont pu entendre les Guides, auxquels les honneurs de la fin étaient réservés. Cette première audition si impatiemment attendue n'a fait qu'exciter l'empressement à les entendre plus longuement le lendemain. Aussi, les beaux jardins de la société de l'Union présentaient un coup d'œil ravissant par l'éclat des toilettes, le contraste des uniformes et les accidents de lumière sur la riche végétation des massifs. Jamais des conditions plus heureuses ne pouvaient se rencontrer pour apprécier la perfection de cette musique. Ses fréquentes exhibitions dans le parc à Bruxelles ne le permettent pas autant, soit à cause de la disposition peu favorable du pavillon qui sert d'estrade, soit à cause des bruits incessants d'une foule promeneuse et inattentive. Aussi électrisés par la religieuse attention d'un public d'élite, les artistes qui composent ce corps de musique tout exceptionnel ont excité tant par leur ensemble que par l'exécution des solos, un enthousiasme universel.

Je crois inutile d'analyser les divers morceaux exécutés. Outre qu'ils ont déjà une célébrité européenne, d'ici à quelques jours le Jardin d'hiver va retentir des magnifiques ouvertures de nos grands maîtres, exécutées avec cette perfection qu'on ne peut comparer qu'à l'effet de notre Société des concerts. Paris va donc pouvoir juger du point réel où le progrès de la fabrication des instruments de cuivre, la haute intelligence d'un habile chef ayant pu réunir autour de lui des artistes qui sont isolément tous des virtuoses, ont pu amener la musique militaire, et loin d'y voir une circonstance défavorable pour la comparaison avec nos bonnes musiques de cavalerie et d'infanterie, nul doute que le succès qui attend Bender à Paris ne soit un réel encouragement pour nos chefs de musique. Bender appartenait jadis à notre armée, et va y retrouver ses émules et ses camarades.

La ville de Lille s'est enfin émue du bruit des fanfares de ses voisins. Le conseil municipal a décidé qu'un grand festival aurait lieu en 1851. Cette nouvelle est très-importante pour le Nord, et tout annonce que cette fête musicale aura des proportions plus grandioses encore que celles de 1838. 5,000 personnes ont été réunies à cette époque dans la salle de concert construite exprès pour cette solennité. On suppose que les appels qui vont être faits au Nord, à la Belgique et aux provinces rhénanes porteront ce chiffre à 8 ou 10,000, et quinze mois n'ont pas semblé de trop pour préparer ce festival. Les commissions vont s'organiser, et comme Lille renferme une académie de musique, des sociétés et des amateurs très-éclairés dans la grande musique, nous y voyons les chances les plus probables que le choix des œuvres exécutées sera fait avec discernement. Ce fut Habeneck qui conduisit en 1838. Parmi les morceaux qui eurent un grand et légitime succès, il faut citer le *Lacrymosa* de Berlioz, dont les études furent dirigées si habilement que notre si regrettable Habeneck déclara son exécution supérieure à celle qui avait eu lieu à Paris aux obsèques du général Damrémont.

Vous aurez sans doute bientôt des détails sur les premières opérations de nos comités. Au besoin, je tâcherai de vous les adresser, puisque la *Gazette musicale* y trouvera un élément intéressant sa spécialité. E. P.

Londres, 8 août.

Les Concerts.

Nous arrivons au moment où la torpeur des jours d'automne et d'hiver va succéder à l'activité sociale et aux joûtes pacifiques des arts. La musique de concert a déjà soupiré ses derniers accords. Toutes les étoiles artistiques qui ont brillé dans les innombrables réunions musicales de la saison ont quitté le sol anglais. Il ne reste que les deux théâtres italiens, qui en ont encore pour deux semaines à faire entendre leurs masses harmoniques; et puis tout sera dit. — La saison de 1850 sera défunte.

Après la révolution de 1848, les artistes de tous les pays s'étaient abattus sur cette pauvre Angleterre, abusant singulièrement des tendances du public anglais vers la musique. Une myriade d'artistes instrumentistes et chanteurs, s'imaginèrent que Londres leur réservait des palmes, et surtout des livres sterling. Toutes ces réputations apocryphes, au lieu de couronnes, au lieu de guinées, n'ont rencontré que de cruelles déceptions. — Il n'est pas si facile qu'on le croit généralement de réussir en Angleterre pour des artistes étrangers. — La triste expérience des années précédentes a donc retenu sur le continent tous ceux qui s'étaient laissé entraîner par ces velléités d'exploitation artistique. Il n'y a guère eu pendant cette saison que les fidèles, les talents connus, dont les noms avaient pris racine dans le monde musical.

Le nombre des concerts n'a pas été moindre pour cela. Dans les semaines les moins remplies, en y regardant de près, on pouvait difficilement trouver moins d'une douzaine de matinées ou de soirées consacrées à l'art des sons, et cela sans compter les concerts périodiques. Ces derniers sont aussi fort nombreux. Nous mentionnerons les principaux. Les premiers en rang par leur importance sont ceux que donne la Société philharmonique. Cette société est à Londres ce que la Société du Conservatoire est à Paris. Il y a là un bel orchestre qui passe, dans l'opinion des Anglais, pour le premier orchestre du monde. Suivant nous, il ne lui manque qu'une *petite chose* pour être excellent, c'est de savoir observer les nuances. Cela pourrait s'obtenir, si on voulait faire les répétitions nécessaires et les faire meilleures. Mais tout se broche dans ce pays-ci, tout se fait à la hâte ... Et pourquoi autrement? On est satisfait. La critique est bénigne. Que ce soit bien ou mal, la louange est toujours au bout.

Dans la même salle d'Hanover Square Rooms, la Société des amateurs donne ses séances alternativement avec la Société philharmonique. L'orchestre est très-nombreux, et, à l'exception de quelques instruments à vent, il est tout composé d'amateurs pris dans l'élite de la société. Ici, un comte joue du violon; là, un officier supérieur tient la partie de première flûte; plus loin, c'est un duc ayant la gigantesque contre-basse entre les jambes; la partie de violoncelle principal est fort bien remplie par lord F..., fils de duc, excellent musicien et compositeur fort agréable. Tous cependant ne sont pas gens titrés. Il y a des avocats, des négocians et des personnes de position sociale plus modeste, ce qui prouve la puissance des arts pour niveler tous les rangs.

Deux sociétés de musique classique, religieuse, avec chœurs et orchestre, au nombre d'environ trois cents, exécutent chaque quinzaine alternativement des oratorios dans la salle Exeter-Hall, pouvant contenir près de trois mille personnes. Chaque fois la foule s'y porte.

La *Société de Beethoven* et celle de *Musical Union* ont aussi tous les quinze jours leurs concerts de musique classique Dans la première, le célèbre violoniste Ernst a tenu exclusivement le premier violon à toutes les soirées, et jamais peut être les séances de cette société, si renommées pour la perfection d'exécution, n'ont produit plus d'effet sur l'auditoire religieusement attentif. Il est vrai de dire que dans ce genre de musique, dans le quatuor, nul n'est supérieur à Ernst. Toute la poésie de son cœur, tout le feu de son âme passent dans son violon pour rendre la pensée de l'auteur. Nulle voix ne peut transmettre ce qu'exprime son archet. Ernst, dans le solo, est un grand violoniste; dans le quatuor, c'est un poëte. — Stephen Heller, si connu par ses belles compositions pour le piano, a fait sa première apparition à Londres comme pianiste dans cette même Société de Beethoven. Il y a joué le trio de Beethoven en *ré*, et celui en *si* bémol en grand musicien. Il s'est placé aussitôt au premier rang comme exécutant de musique classique, ce qui ne l'empêche pas de jouer ses propres compositions avec beaucoup de charme et de grâce, et de faire le plus grand plaisir.

Quoiqu'un peu tard, un autre pianiste, Mme Wartel, artiste de beaucoup de goût et d'esprit, arrive à Londres avec le projet de s'y faire entendre. Le concert de cet admirable talent qui a nom Godefroid, le Paganini des harpistes, lui donne occasion de faire connaître au public anglais un talent plein de grâce, de vigueur et de pureté. Son succès l'encourage à donner un concert pour son propre compte. L'aimable bénéficiaire obtient ce qui n'avait été accordé à personne, le concours des artistes du théâtre de Sa Majesté. En peu de temps, la plus belle matinée musicale de la saison est organisée. Mmes Sontag, Frezzolini, Parodi, Gardoni, etc., forment la partie vocale, et la partie instrumentale est à peu près de la même valeur. Mme Wartel y a déployé toute la variété de son talent classique dans quatre morceaux de couleurs différentes : un trio de Mendelssohn; un fragment de la sonate en *la* mineur, de Beethoven; le premier morceau d'un concerto de Bach, et un quatuor de Mozart. A chacun elle a su donner le caractère qui lui convenait. Son succès aussi a été complet; et ce qui ne sera pas bien peut-être compris en France, c'est que le quatrième ouvrage qui terminait le concert, est celui qui lui a valu le plus d'applaudissements.

Qu'on dise après cela que les Anglais ne sont pas musiciens et n'aiment pas la musique! Ils savent tout au moins l'écouter.

S. R.

NOUVELLES.

*** Les travaux de l'Opéra marchent vers leur terme. La transformation d'une partie des secondes loges de côté en galerie est achevée. Il ne reste plus que le papier à poser. On s'occupe maintenant des deux escaliers de sauvetage donnant du théâtre même dans la cour des passages voisins.

*** On prépare en ce moment à Londres une version anglaise des *Huguenots* pour les provinces de l'Angleterre.

*** Le buste de Fanny Cerrito vient d'être terminé par un sculpteur distingué, M. Gayrard. L'artiste a réussi à donner au marbre une parfaite et gracieuse ressemblance.

*** L'Alboni est en Italie, à Césène : après plusieurs années d'absence, elle a voulu revoir le pays où elle avait fait ses premiers pas dans la carrière dramatique. C'était dans l'automne de 1842, et Mme Pasta chantait alors à Bologne, dont le public distingua la nouvelle cantatrice et lui présagea un brillant avenir.

*** Toujours même affluence à *Giralda*. Le public s'y presse comme dans les meilleurs jours de l'hiver, et il sort en répétant presque tous les motifs de la partition.

*** La *Fée aux Roses* a été revue dimanche dernier avec toute la faveur que méritent une charmante pièce et une admirable musique.

*** On annonce comme devant être joué prochainement un ouvrage en un acte, le *Paysan*, paroles de M. Alboize, musique de M. Poisot.

*** Mme Ugalde a quitté les Eaux-Bonnes, où elle a chanté avec succès. En se dirigeant vers Pau, elle a été surprise au milieu de la nuit par l'inondation du Gave, et ce n'est pas sans courir quelques dangers qu'elle s'est réfugiée à Oleron, et de là à Saint-Sébastien. Elle est attendue à Paris pour le 1er septembre.

*** Le théâtre *del Oriente*, dont l'ouverture se prépare à Madrid avec une réunion d'artistes si extraordinaire et un éclat si splendide, appartient à l'État. M. Sala en est directeur pour le compte du gouvernement : il a quitté Londres depuis quelques jours pour se rendre à Paris. Au nombre des premiers ouvrages qui doivent être représentés, se distinguent le *Profeta*, de Meyerbeer, et l'*Ebrea* (la Juive), d'Halévy, en italien.

*** Le concert donné par Vivier à Bade, et dans lequel chantait Jenny Lind, a produit plus de quinze mille francs : le salon était plein jusqu'au comble. Jenny Lind était venue tout exprès de Schlangenbad, pour prêter son concours à Vivier, qui n'avait jamais joué d'une manière plus admirable ni produit plus d'effet. Jenny Lind a chanté cinq fois, et Cossmann, le violoncelliste, a aussi joué avec un succès remarquable.

*** Teresa Milanollo est à Paris en ce moment, mais seulement pour quelques jours, à la suite d'une brillante tournée départementale.

*** Jenny Lind est revenue à Londres et s'embarquera décidément le 22 de ce mois pour l'Amérique. Pour son premier concert à New-York, il y a déjà 30,000 demandes, et la salle contient 5,500 places, dont le prix est aujourd'hui de 5 dollars chacune; mais il est probable qu'on le doublera, de sorte qu'on pourra faire une recette de 200,000 fr. en un seul concert.

*** En quittant Londres, Mme Pasta s'est rendue dans une maison de campagne située aux environs de Turin.

*** Les six sociétés des Lettres, des Arts et de l'Industrie, vont donner, le 25 août prochain, *une Grande Fête*, dans le parc d'Asnières, au bénéfice de leurs caisses de secours. On remarque dans le programme qui nous a été adressé le concours de 1,800 *chanteurs, un théâtre* construit pour cette solennité, un concert *vocal et instrumental, un cirque* dans lequel paraîtront M. Paul Cuzent et Mlle Pauline Cuzent, sa sœur. — Des *concerts d'harmonie* par les musiques de neuf régiments, *une pantomime* par MM. Debureau et Paul Legrand. — *L'ascension de* 200 *ballons*, par MM. Grassot et Hyacinthe; des scènes comiques par les principaux artistes de Paris. — *La lumière et le microscope électriques*, et enfin un *Mimodrame pyrotechnique* représentant le *Passage du pont d'Arcole* au milieu du feu d'artifice. — *La charge* battue par 200 *tambours*, sonnée par 100 *clairons*, sera terminée par *un chant de victoire* exécuté par tous les orphéonistes de toutes les musiques militaires. — La Fête sera close par un *grand bal*. Denault, l'habile chef, *doublera* son orchestre, et *des contredanses vocales* seront chantées pendant la soirée. — La modicité des prix : 3 fr. pour une personne; 5 fr. pour un cavalier et une dame; 9 fr. pour quatre places prises ensemble, sous la dénomination de *Billet de famille*, assure aux Associations une recette monstre que mérite assurément le but philanthropique qu'elles poursuivent.

*** Il y a quelques semaines, un artiste de l'Opéra s'est suicidé. Ce malheureux, qui était danseur, se nommait Quérian. Dans le répertoire lyrique, il représentait les personnages muets les plus éminents, l'empereur Sigismond dans *la Juive*, l'archevêque dans la *Reine de Chypre*. En 1830, Quérian avait rempli pendant vingt-quatre heures les fonctions de maire de Lyon. La manière dont il a mis fin à ses jours annonce une grande résolution. Une lettre de lui recommandait à sa famille de garder le secret sur ses derniers moments, et ce n'est pas nous qui l'avons trahi. Depuis longtemps, Quériau était atteint d'une surdité fort incommode dans la profession qu'il exerçait.

Chronique départementale.

*** *Metz*, 15 août. — La grande salle de l'Hôtel-de-Ville était splendidement illuminée vendredi soir; cinq cents auditeurs s'y trouvaient réunis, et à huit heures précises commençait un concert que nulle affiche n'avait annoncé. Cette soirée musicale était donnée par M. Raphaël Maréchal, jeune artiste de grand avenir, qui justifie le proverbe souvent menteur : *qualis pater, talis filius;* car M. Raphaël Maréchal, n'est pas seulement un digne élève de son père dans l'art de la peinture, mais encore un profond musicien, un savant harmoniste, et dont les œuvres jusqu'ici inédites, ont élec trisé les heureux conviés de vendredi. M. Raphaël Maréchal n'a fait entendre que des morceaux composés par lui, une ouverture, un chœur de chasseurs, un chœur de mariniers, dont il chantait le solo, un concerto de piano qu'il exécutait lui-même et un chœur de bucherons. Les applaudissements ont salué le jeune artiste sous toutes ses formes et suivant tous ses mérites.

*** *Cholet.* — Le concert donné ici par M. Charles Dancla a été ce qu'il devait être. Les amateurs pouvaient se croire transportés pour une soirée à Paris. Chaque coup d'archet de l'habile artiste faisait tomber une obole dans la main des malheureux. Les variations de sa composition qu'il a exécutées en dernier lieu, ont soulevé des tonnerres d'applaudissements. Jamais il n'avait été plus inspiré, plus brillant ni plus pathétique,

Chronique étrangère.

*** *Bruxelles, 15 août.* — Après la *Fée aux Roses*, le théâtre de la Monnaie a donné, comme l'Opéra-Comique de Paris, les *Porcherons*, de Grisar. La musique a obtenu beaucoup de succès, ainsi que Mme Cabel, qui s'est chargée d'interpréter le principal rôle. — Mme Laborde a chanté *Norma*, et cette tentative a été des plus heureuses; son talent de cantatrice y a brillé d'un nouvel éclat. — On s'occupe activement des études du *Prophète*.

*** *Ostende*, 14 août. — Lundi dernier, un concert était donné dans les salons du Casino, au bénéfice de la musique du 7e régiment de ligne. On a remarqué l'air varié pour hautbois, exécuté par M. Adam, musicien de ce régiment. On a aussi distingué et chaleureusement applaudi M. Antony Thouret, fils du représentant de ce nom à l'Assemblée législative, et violoncelliste lauréat du Conservatoire de Paris. Il a partagé les honneurs de la fête avec M. Périer, dont le talent gagne tous les jours.

*** *Londres*, 16 août. — Hier jeudi, la reine avait demandé le *Prophète*, pour mettre à profit les deux jours que la clôture du parlement l'obligeait à passer en cette ville.—Les représentations de la *Juive* ont continué de marcher de la manière la plus satisfaisante.

— Avant son départ, M. J. Blumenthal a eu l'honneur de jouer dans un concert, au palais Buckingham : le prince de Prusse et d'autres personnages de haut rang avaient honoré la soirée de leur présence.

*** *Berlin.* — En célébrant l'anniversaire séculaire de la mort de Sébastien Bach, l'académie de chant a joint à cette solennité la commémoration du 3 août, jour où mourut Carl Fasch, son fondateur. Dans le fond de la salle on apercevait le portrait de Bach et le buste de Fasch. Quelques versets des psaumes pour solos et chœurs, ouvrirent la solennité; le directeur de l'académie, M. Bellermann, prononça un discours, puis on exécuta dix numéros de la grand'messe de Sébastien; Bach une cantate du même termina cette fête funéraire et en quelque sorte religieuse. — Le théâtre royal de l'Opéra a fait sa réouverture le 4 du mois avec *Obéron*, de Weber.

— A son retour de Vienne à Saint-Pétersbourg, Vieuxtemps est resté un jour parmi nous. Il a pris les eaux à Baden, près Vienne, et paraît s'en trouver assez bien.

— Le conservateur de la division musicale de la bibliothèque royale, M. Dehn, avait reçu du ministre la mission de faire des recherches dans les bibliothèques de la province de Saxe. M. Dehn est revenu avec un riche butin. Outre des morceaux de musique religieuse ancienne, d'une grande valeur, le savant bibliographe paraît avoir déterré d'importants manuscrits sur d'autres matières, et qui jusqu'à présent avaient échappé à tous les investigateurs officiels.

*** *Francfort.* — Notre théâtre montre la plus grande activité; dans l'espace de quinze jours on nous a donné : le *Prophète* (deux fois), *Oberon, Figaro*, la *Flûte enchantée*, *Fidelio*, *Freischütz*, *Martha*. Mme Romani-Rœder s'est fait applaudir dans le rôle de Fidès. Incessamment le *Val d'Andorre*.

*** *Aix-la-Chapelle.* — Le *Prophète* a été donné cinq fois avec un succès toujours croissant. Le roi de Bavière, pendant son séjour dans cette ville, assistait régulièrement aux représentations de notre opéra, qui, grâce surtout au talent de Mlle Marx, est en grande faveur.

*** *Vienne.* — On annonce la mort de M. Pokorny, décédé à l'âge de 83 ans, et de l'éditeur de musique, M. Pietro Mechetti. Ce digne et respectable vieillard avait eu le malheur de perdre, à la fleur de leur âge, ses deux fils qu'il avait associés à son commerce. M. Mechetti est mort dans sa 75e année.

*** *Baden-Baden.* — Parmi les notabilités musicales qui sont ici en ce moment, nous citerons M. J. Blumenthal, qui se rend en Suisse pour y prendre quelque repos. La dernière saison de Londres a été pour ce charmant pianiste très-laborieuse et aussi très-fructueuse.

*** *Varsovie.* — M. Antoine Weinert, ancien musicien de la cour du roi Stanislas, plus tard professeur au Conservatoire, où il donnait encore ses leçons à 82 ans, vient de mourir dans sa centième année.

*** *Milan.* — Le bruit court qu'une commission aurait été nommée à l'effet de présenter un projet de réorganisation du Conservatoire de musique. Pour la mi-août on annonce la réouverture du Teatro-Carcano avec une troupe nouvelle.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

Paris, J. MEISSONNIER fils, 18, rue Dauphine (ancien 22).

J. BOISSIER DURAN.

Op. 11. ELIZA, valse brillante. . . . . Prix : 4 fr.
Op. 10. FIORENZA, cantilène. . . . . Prix : 5 fr.

PARC ET CHATEAU D'ASNIÈRES.

Dimanche 25 août 1850.

GRANDE FÊTE

DE

L'ALLIANCE DES LETTRES, DES ARTS ET DE L'INDUSTRIE,

Au profit des caisses de secours des

SIX ASSOCIATIONS LITTÉRAIRES, ARTISTIQUES ET INDUSTRIELLES.

Les Sociétés Lyriques de la France, de la Belgique et des Provinces Rhénanes, se rendront et concourront à cette Fête, au nombre de

1800 CHANTEURS.

PROGRAMME.

OUVERTURE DU JARDIN. — A 1 heure le Parc sera ouvert au public pour la promenade.

SALVES ANNONÇANT LA FÊTE. — A 3 heures la Fête commencera et sera annoncée par des bottes et des détonations hydraulisées, qui seront tirées à Asnières à l'entrée du Parc et à l'embarcadère du chemin de fer.

FANFARES. — 200 tambours et 100 clairons ouvriront la Fête.

Cortége des Orphéonistes, bannière en tête.

DISTRIBUTION DE MÉDAILLES. — Le cortége, de toutes les députations de la France et de l'étranger, défilera, chaque Société ayant sa bannière en tête. Après le cortége, des médailles seront attachées aux bannières par les *Dames Patronesses*.

MASSES CHORALES. — Les masses chorales, composées de toutes les sociétés, réunies exécuteront les morceaux suivants :

Le Grand Chœur du *Songe d'une Nuit d'été*, par M. AMBROISE THOMAS.
Un Chœur. . . . . M. PANSERON.
Un Chœur. . . . . M. ZIMMERMAN.
L'Enclume, chœur. . . . . M. ADOLPHE ADAM.
La Gloire dans les Arts . . . . . M. CHARLES PROUST.
Un double Chœur . . . . . .
Les Mineurs de Bosseleé . . . . . .

THÉATRE CONSTRUIT POUR CETTE FÊTE.

Partie lyrique.

Deux grands concerts, dont l'un vocal et instrumental; l'autre d'harmonie. Sous la direction de MM. Panseron et Moreau-Sainti, professeurs au Conservatoire.

Trio de Joseph de Méhul . . . . . .
Duo de la Lucia de Donizetti . . . . . .
Duo du Postillon de Longjumeau d'Adolphe Adam
Scène du Caïd d'Ambroise Thomas . . . . . .
La Conquête de l'Avenir, grande cantate composée expressément pour la Fête, par M. Alexandre Laya. . } Exécutés en costumes par les ÉLÈVES LAURÉATS DU CONSERVATOIRE.
Solo pastoral de flûte . . . . . par M. JULES SIMON.
Solo de hautbois. . . . . M. TRIEBERT.
Solo de violoncelle . . . . . M. LEGLEU.
Quintette pour petit bugle d'Adolphe Sax, piston, cor à piston, trombone et ophicléide, composé par. . . . . M. BELLON.

Concerts d'harmonie par les musiques de 9 régiments.

Pantomime arlequinade jouée par MM. DEBUREAU, PAUL LEGRAND, etc.

ASCENSION DE 200 BALLONS.

HIPPODROME ET CIRQUE.

M. Paul Cuzent et Mlle **Pauline Cuzent**, de retour de Saint-Pétersbourg, concourront à cette solennité.

PARTIE MUSICALE.

1. Ouverture du drame circassien la *Prise d'Ackly*.
2. Mon Plaisir, quadrille,
3. L'Ecossaise, fantaisie,
4. Mercedès, polka,
5. La Veuve Cliquot, galop,

} de M. PAUL CUZENT.

PARTIE ÉQUESTRE.

Robert de Normandie, cheval de haute-école, monté par Mlle Pauline Cuzent. — Le quadrille du Nord arrangé sur des motifs russes, par M. Paul Cuzent.

Freischutz, cheval arabe, dressé en liberté par M. Paul Cuzent.

Les Chevaliers-Gardes, grand quadrille composé par M. Paul Cuzent, et dédié à l'impératrice de Russie.

L'Arménien, scène équestre exécutée par Mlle Pauline Cuzent.

SCÈNES COMIQUES PAR LES PRINCIPAUX ARTISTES DE PARIS.

BAL

L'Orchestre TRIPLÉ et composé de **120** Musiciens, sera dirigé par **M. Denault.**

2 *Grands Quadrilles vocaux* exécutés par **1,200** Orphéonistes, seront dansés dans la soirée.

Lumière électrique.

Eclairage de l'Avenue du Parc. — Microscope électrique. — Circulation de la sève dans les plantes. — Formation des cristaux. — Formation des pépites d'or de la Californie. — Combustion des métaux. — Lumières colorées. — Télégraphe électrique, — Correspondance. — Expériences électriques.

Feu d'artifice. — Mimodrame pyrotechnique.

Cette action militaire représentera le

Passage du pont d'Arcole par le Général Bonaparte.

Elle sera encadrée dans le Feu d'artifice. La charge sera battue par **200** Tambours, et sonnée par **100** Clairons. On terminera par un Chant de Victoire exécuté par tous les Orphéonistes et accompagné par toutes les Musiques militaires.

PRIX DES BILLETS.

Pour une Personne. . . . . **3** FR.
Pour un Cavalier et une Dame. . . . **5**
Pour une Famille (4 places). **9**

On trouve des Billets, boulevard Poissonnière, 18, à l'Administration de la Loterie des Gens de Lettres et des Artistes Dramatiques.

Chez les Marchands de Musique, et chez tous les Commissaires des Six Associations.

Et chez MM BOLLE-LASALLE et ALEXIS THUILLIER, trésoriers des Associations.

BRANDUS ET Cie, ÉDITEURS, 87, RUE RICHELIEU.

GIRALDA

OU

LA NOUVELLE PSYCHÉ

Opéra-comique en 3 actes. — PAROLES DE SCRIBE, musique de

Ad. ADAM.

MORCEAUX DÉTACHÉS DE CHANT, AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO.

N. 1. COUPLETS, chantés par M. **St-Foy**. « *O mon habit, mon bel habit de mariage.* » . . . . . 2 » net.
N. 2. CAVATINE, chantée par Mlle **Miolan**. « *Rêve heureux* » . . 2 » net.
N. 2 *bis*. LA MÊME, transposée pour voix de contr'alto . . . . . 2 » net.
N. 3. DUO, chanté par Mlle **Miolan** et M. **St-Foy**. « *Faut-il donc vous aider, ma chère?* » . . . . . 4 » net.
N. 4. AIR, chanté par M. **Audran**. « *Rêve si doux!* » . . . . . 3 » net.
N. 4 *bis*. LE MÊME, transposé. . . . . 3 » net.
N. 5. DUO, chanté par MM. **Audran** et **St-Foy**. « *C'est dans l'église du village.* » . . . . . 4 » net.
N. 5 *bis*. LE MÊME, pour voix de ténor et baryton. . . . . 4 » net.
N. 6. AIR, chanté par M. **Bussine**. « *Que saint Jacques et les saints me viennent en aide.* » . . . . . 3 » net.
N. 6 *bis*. LE MÊME, transposé. . . . . 3 » net.
N. 7. COUPLETS, chantés par M. **St-Foy**. « *Tant que j'étais.* » 2 » net.
N. 8. DUO, chanté par M. **Audran** et Mlle **Miolan**. « *O dieu d'amour et du mystère.* » . . . . . 4 » net.
N. 9. TRIO, ch. par MM. **Audran, Bussine** et Mlle **Miolan**. 4 » net.
N. 10. AIR, ch. par Mlle **Miolan**. «*De cette pompeuse retraite.*» 3 » net.
N. 10 *bis*. LE MÊME, transposé. . . . . 3 » net.
N. 11. ROMANCE, chantée par Mlle **Meyer**. « *Je suis la reine.* » 1 50 net.
N. 12. AIR BOUFFE, chanté par M. **St-Foy**. « *Je ne puis affirmer si celui que j'accuse.* » . . . . . 2 » net.
N. 13. COUPLETS, chantés par Mlle **Miolan**. « *Il a parlé, terreurs soudaines.* » . . . . . 2 » net.
N. 14. ROMANCE, chantée par M. **Bussine**. « *Ange des cieux, charme des yeux.* » . . . . . 2 » net.
N. 14 *bis*. LA MÊME, transposée. . . . . 2 » net.
N. 15. DUO, chanté par M. **Audran** et Mlle **Miolan**. «*O perfidie, qui sacrifie.* » . . . . . 3 » net.
N. 16. AIR ET VARIATIONS, chantés par Mlle **Miolan**. « *Par vous brille la Castille.* » . . . . . 2 » net.
N. 16 *bis*. LES MÊMES, transposés. . . . . 2 » net.

Chez l'auteur, 5, passage des Petits-Pères et chez tous les Marchands du musique,

L'ART DE LA PRONONCIATION

Appliqué au Chant et manière facile D'AUGMENTER LES RESSOURCES DE LA VOIX, par le secours de l'articulation,

PAR M. P. DORVAL, PROFESSEUR DE CHANT.

1 vol. in-8o, broché. — Prix : 1 fr.

BRANDUS et Cᵉ, 87, rue Richelieu, éditeurs

DES

OPÉRAS

DE MEYERBEER:

LE PROPHÈTE.

Grande partition ..... 200 net.
Parties d'orchestre ..... 200 net.

LA PARTITION.

Pour *piano et chant*, in-4° ..... 40 net.
» Id. (Paroles italiennes et allemandes), in-8° ..... 20 net.
» piano seul, in-8° ..... 10 net.
» piano à 4 mains ..... 25 net.

ROBERT LE DIABLE

Grande partition 400
Parties d'orchestre 400

LA PARTITION.

Pour *piano et chant*, in-4° ..... 40 net.
» Id. (Paroles italiennes et allemandes), in-8° ..... 20 net.
» piano seul ..... 25 net.
» piano à 4 mains ..... 25 net.

LES HUGUENOTS.

Grande partition 400
Parties d'orchestre 400

LA PARTITION.

Pour *piano et chant*, in-4° ..... 40 net.
» Id. (Paroles italiennes et allemandes), in-8° ..... 20 net.
» piano seul ..... 25 net.
» Piano à 4 mains ..... 25 net.

MORCEAUX POUR PIANO SUR DES THÈMES DE CES OPÉRAS :

Adam. Six airs faciles ..... 2 » net.
Alkan (Napoléon) Etude fugué.e ..... 2 » net.
Benedict. Fantaisie brillante ..... 4 » net.
Beyer. Bouquet de mélodies ..... 3 » net.
Blahetka. Quadrille des Patineurs, varié 3 » net.
Burgmuller. Grande valse brillante... 3 » net.
Dreyschock et **Pauofka.** Duo pour piano et violon ..... 4 » net.
Duvernoy. Op. 182. Fantaisie (moyenne force) ..... 2 50 net.
Stephen Heller. Op. 70. Caprice brillant ..... 3 » net.
Garaudé. Transcriptions des 4 airs de ballet:
N° 1, Valse ; N° 2, Redowa ; N° 3, Quadrille des Patineurs; N° 4, Galop et Marche du sacre.
Jacques Herz. Arrangemᵗ des 4 airs de ballet et de la Marche du sacre, 5 suites, chaque ..... 3 » net.
— Les mêmes, arrangés pour piano à 4 mains, par *Ed. Wolff*, 5 suites, chaq. 4 » net.
Hunten. Op. 171. Fantaisie (moyenne force) ..... 2 50 net.
Kruger. Op. 20. Fantaisie brillante sur la Pastorale et la Marche du sacre.... 3 » net.
Lecarpentier. Deux bagatelles (109ᵉ et 110ᵉ), chaque ..... 2 » net.
Du même. Op. 141. Fantaisie à 4 mains.. 3 » net.
N. Louis. Op. 184. Fantaisie dramatique pour piano et violon ..... 4 » net.
Liszt. Illustrations du *Prophète*.
N° 1. Prière, Hymne triomph. et marche du sacre ..... 5 » net.
2. Les Patineurs (scherzo) ..... 5 » net.
3. Chœur pastoral, Appel aux armes. 5 » net.
Osborne. Op. 78. Fantaisie brillante... 3 » net.
Rosellen. Op. 114 Grande fantaisie br. 4 » net.
— La même, à quatre mains.... 4 » net.
Schubert. Masaïque en 2 suites, chaque 3 » net.
Sowinski. Op. 74. Fantaisie ..... 3 » net.
A. Talexy. Op. 20. Fantaisie brillante. 3 » net.
Charles Voss. Op. 101. Grande fantaisie dramatique ..... 4 » net.
— Op. 104. La Complainte et la Marche du sacre, variées. 3 » net.
Willmers. Op. 68. Fantais. de concert. 4 » net.
Ed. Wolff. Op. 158. Grand duo à 4 m. 4 » net.
Wolff et **Bériot.** Duo brillant p. piano et violon ..... 4 » net.
Wolff et **Tulou.** Duo brillant p. piano et flûte ..... 4 » net.
2 Quadrilles par Musard, pour piano à 4 mains, chaque ..... 2 » net.
1 Quadrille par Lecarpentier, id. 2 » net.
1 Quadrille par Strauss, id. 2 » net.
Valses par Ettling, id. 2 » net.
Polka par Pasdeloup, id. 1 50 net.
Redowa par Pilodo, id. 1 50 net.

Adam. Mosaïque, 4 suites, chaque ..... 6 »
» Enfantillages, 3 suites, chaque ..... 5 »
» Op. 74. Fantaisie 7 50
Blahetka. Op. 53. Fantaisie 7 50
Chaulieu. Op. 135. Variations 7 50
» Op. 136. Morceau de concert sur le chœur des buveurs ..... 6 »
Chopin. Grand duo à 4 mains ..... 9 »
Czerny. Op. 247. Grande fantaisie ..... 6 »
» Op. 249. Duo à 4 mains ..... 9 »
» Op. 275. Thèmes variés ..... 6 »
Herz (Jacques). Op. 21. Cinq airs de ballet de *Robert-le-Diable*, arrangés en rondos : 1° Baccanale; 2° Pas de cinq; 3° Valse infernale ; 4° Chœur dansé; 5° Pas de Taglioni, chaque 6 »
» Op. 22. Trois chœurs favoris de *Robert-le-Diable*, arrangés en rondos brillants : 1° Chœurs des buveurs ; 2° Chœur des joueurs; 3° Chœur final et Cantilène de Mme Damoreau, chaque ..... 6 »
Les mêmes, à 4 mains, chaque 7 50
W. Hunten. Beautés de *Robert* ..... 6 »
Kalkbrenner. Op. 109. Rondo sur la *Sicilienne* ..... 6 »
» Op. 110. Fantaisie ..... 6 »
Liszt. Grande fantaisie ..... 12 »
Méreaux. Op. 32. Variations 7 50
Pixis. Op. 116. Caprice dramatique 7 50
» Op. 117. Variations à 4 mains 7 50
Prudent. Op. 20. Grande fantaisie ..... 9 »
Redler. Op. 45. Bagatelle ..... 5 »
Rosellen. Op. 102. Fantaisie brillante ..... 9 »
» La même, à 4 mains ..... 9 »
Schuncke. Op. 38. Variations 7 50
Sowinski. Op. 29. Rondeau 7 50
Stoepel. Op. 26. Fantaisie ..... 6 »
Strauss. Valse 4 50
Wolff. Op. 74 bis. Grand duo à 4 mains.... 9 »
» Divertissement à 4 mains ..... 6 »
Quadrilles de **Jullien** et de **Tolbecque**, ch. 4 50

Adam. Mosaïque, 4 suites, chaque 7 50
Blahetka. Op. 54. Fantaisie ..... 9 »
Czerny. Op. 403. Rondeau ..... 5 »
» Op. 404. Variations 7 50
» Op. 407. Scherzo brillant 7 50
» Op. 408. Andante sentimental 7 50
Dœhler. Op. 22. Variations 7 50
Duverney. Op. 76. Divertiss., 2 suites, ch. 6 »
J. Herz. Op. 29. Quatre airs de ballet des *Huguenots* en rondos brillants : 1° les Baigneuses; 2° les Bohémiens; 3° la Gondole; 4° le Bal, chaque ..... 6 »
Les mêmes à 4 mains, chaque 7 50
Hunten. Op. 82 *bis*. 2 rondos, chaque ..... 5 »
» Les mêmes à 4 mains, chaque ..... 6 »
Kontski. Op. 24. Variations brillantes 7 50
Lacombe. Op. 31. Fantaisie dramatique.... 9 »
Lecarpentier. Op. 25. 3 bagatelles à 4 mains, chaque ..... 5 »
Liszt. Grande fantaisie ..... 12 »
Osborne. Op. 22. Variations brillantes 7 50
» Op. 23. Caprice 7 50
» Op. 24 Fantaisie 7 50
Pixis. Op. 132. Morceau de concert 7 50
» Op. 131 Fantaisie à 4 mains ..... 9 »
Prudent. Op. 18. Grande fantaisie ..... 10 »
Redler. Op. 48. Bagatelle ..... 5 »
Rosellen. Op. 102. Fantaisie brillante ..... 9 »
» La même à 4 mains ..... 9 »
Rosenhain. 2 rondeaux, chaque ..... 6 »
Schunke. 45. Grand caprice caractéristique sur 2 cœurs des *Huguenots*.. 7 50
» 46. Trois divertissements sur des *Huguenots* : 1. Cavatine. 2. L'Orgie. 3. Rataplan. Chaque. 6 »
» 51. Trois morceaux brillants sur des motifs des *Huguenots* : 1. La Sarabande, rondino. 2. Le Duel, divertissement. 3. Cavatine, variations brillantes. Chaque ..... 6 »
» Un petit rien sur les *Huguenots* 6 »
» Les mêmes à 4 mains, chaque... 7 50
Sowinski. Op. 44. Fantaisie 7 50
Thalberg. Op. 43. Fantaisie ..... 9 »
» La même à 4 mains ..... 9 »
Voss. Op. 61. Fantaisie 7 50
Wolff. Op. 75. Grand duo à 4 mains..... 9 »
» Rondeau militaire à 4 mains ..... 6 »
Quadrilles pour piano et à 4 mains, chaque 4 50

PARIS, IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cᵉ, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

17e Année. N° 34. 25 Août 1850.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres. Cramer, Beale et Cie, 201 Regent street.
St-Pétersbourg. Belizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musical.
Rome. Merle.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Id.
Leipzig. Michelsen.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements et Belgique.. . . . 30
Etranger. 34

Annonces.

50 cent. la ligne. . . . . pour 4 fois.
30 cent. . . . . pour 3 fois.
20 cent. . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Piccinni (2e article), par **Paul Smith**. — Revue critique, trois quintettes de Jose Cappa, deux derniers quatuors de Mendelssohn, par **Henri Blanchard**. — Manuel général de musique de Sigismond Stern. — Un piano sur la carte. — Le soldat et le saxophone. — Nouvelles et annonces.

PICCINNI.

(Deuxième article) (1).

Roland fut représenté au mois de janvier 1778; Gluck avait donné son *Armide* au mois de septembre 1777. Il y avait donc à peine quatre mois d'intervalle entre les deux ouvrages, et les partisans de Gluck se plaignaient à bon droit que l'on retirât son chef-d'œuvre après vingt-sept représentations seulement. En effet on ne s'explique guères la politique de l'administration qui régissait l'Opéra, surtout lorsqu'on songe que dans cette même année 1777, la recette du théâtre s'était élevée à 700,000 livres, c'est-à-dire à plus de 100,000 livres au-dessus des recettes ordinaires, et que cet accroissement de fortune était dû aux succès et au génie du compositeur allemand. On calculait que les 27 représentations d'*Armide* avaient produit 106,000 livres, et qu'*Iphigénie en Aulide*, *Orphée*, *Alceste*, en y joignant *Armide*, avaient rapporté 801,000 livres, total assez satisfaisant.

Gluck devait trouver le procédé d'autant plus mauvais, que d'abord il avait eu à combattre les préventions des fanatiques de Rameau, et que son *Armide* avait réveillé les passions endormies des vieux amateurs de Lulli. Ne semblait-il pas qu'on prit plaisir à lui susciter des rivalités, des cabales, puisque l'*Armide* à peine donnée, on se hâtait de lui opposer Piccinni et son *Roland?*

Pendant les répétitions de cet ouvrage, le poëte avait failli compromettre gravement le musicien. Marmontel appartenait plus que tout autre au *genus irritabile* par le caractère, sinon par le talent. S'apercevant un jour que l'un des principaux personnages était rempli par un double, au lieu de l'être par un premier sujet, il entra dans une fureur digne de son héros, et par ses cris, ses menaces effraya tellement les acteurs, les actrices, que tout le monde prit la fuite, et qu'il n'y eut pas moyen de continuer la répétition. Un seul musicien de l'orchestre (l'histoire a conservé son nom; il s'appelait Campell) eut le courage de tenir ferme : il prit la défense de Tirot, qui, ce jour-là, doublait Legros, et parla vertement à Marmontel. L'esclandre eut de l'écho : on en parla, on s'en moqua et par mesure de sûreté, on fit défense, de par le roi, de laisser entrer personne à la dernière répétition. Jusque là les répétitions avaient été fort suivies, car alors on y admettait beaucoup de gens, et les partis contraires ne manquaient pas de s'y rendre par enthousiasme ou par envie, pour noter à l'avance les endroits admirables ou les endroits défectueux. De nos jours les choses se passent plus tranquillement : les partis contraires sont remplacés par les amis de la direction et des auteurs, par l'entrepreneur de succès et son armée.

Les jugements du lendemain sur les œuvres musicales sont généralement taxés d'insuffisance et d'erreur. Voici ce qu'on lit dans les mémoires de Bachaumont, à la date du 30 janvier 1778 : « Quoique » l'opéra de *Roland* ait été fort mal exécuté mardi, soit de la part » de Mlle Vasseur, qui a souvent chanté faux, soit de la part du sieur » Legros, dans la tournure ne comporte pas les grâces séduisantes » et naïves de l'amoureux d'Angélique, soit de la part du sieur Larrivée » même, ne rendant pas les fureurs de Roland comme le faisait » Chassé (dans l'opéra de Lulli), dont on se souvient encore, soit » enfin de la part de l'orchestre, quelquefois trop bruyant et cou- » vrant les voix, ce spectacle a eu le plus grand succès. On a senti, » dès cette première représentation très imparfaite, les charmes » qu'on regrettait dans *Armide*. Il y a beaucoup de chant dans *Ro-* » *land* et de ces airs délicieux vraiment analogues au goût de la na- » tion et au génie de notre langue. Il faut avouer au surplus que » M. Piccinni ne paraît pas avoir, comme le chevalier Gluck, l'ex- » pression des grandes passions, et que les morceaux de force de » *Roland*, tels que celui de ses fureurs, ne produisent pas les effets » énergiques et terribles qui bouleversent l'âme dans les ouvrages » de l'Allemand. »

Que vous en semble? Pour un homme du lendemain, Bachaumont ne juge pas trop mal : la postérité n'a fait autre chose que commenter et confirmer son opinion. Non, les contemporains ne se trompaient pas : Piccinni avait du chant, de la grâce, du charme, mais il manquait de force, et il n'a pas duré, tandis que Gluck savait rendre les *grandes passions;* il savait produire *ces effets énergiques et terribles qui bouleversent l'âme,* et, comme l'âme elle-même, sa musique vivra toujours.

Puisque nous avons ouvert ces mémoires secrets, dont la lecture est si amusante et si instructive, transcrivons les quelques lignes dans lesquelles, à la date du 8 janvier 1777, l'annaliste mentionne l'arrivée de Piccinni à Paris et en signale le but : « Le célèbre Pic- » cinni est arrivé à Paris depuis peu. C'est un homme d'environ 55 » ans (il n'en avait que 49). Il est petit, maigre, pâle, comme pres- » que tous les gens de génie. Il a beaucoup de feu dans les yeux, » paraît consumé par le travail, ayant déjà fait plus de 120 ouvrages » tant bouffons que sérieux. Il ne sait pas parler français. Il a été » accueilli par son digne élève, M. Grétry. On compte qu'il va ache- » ver de consommer la révolution et anéantir absolument la musique » française. Les directeurs actuels de l'Opéra l'ont appelé pour insti- » tuer et commencer ici une nouvelle école. »

(1) Voir le numéro 32.

Anéantir absolument la musique française! Le projet pouvait être louable autant que raisonnable à cette époque. Et voilà comment la musique française s'est formée, par les soins, par les efforts de ses destructeurs; voilà comment elle en est venue à être une musique non seulement nationale, mais européenne. Le mal est que certains Français, bons citoyens d'ailleurs, aient toujours voulu l'anéantir, même après qu'elle avait grandi.

Nous ne rappelons ici qu'en passant les jeux de mots qui ne tardèrent pas à être lancés de part et d'autre, dans cette guerre où nos compatriotes se battaient à coups de musiciens étrangers. Les gluckistes disaient que Roland était un guerrier *sans cœur*; parce qu'ils trouvaient les *chœurs* de Piccinni inférieurs à ceux de Gluck, et ils n'avaient pas tort. Ils ajoutaient que Roland serait bon quand on aurait *la guerre*, c'est-à-dire quand Mlle *Laguerre*, qui doublait alors Mlle Rosalie, aurait pris le rôle d'Angélique. Enfin ils logeaient Piccinni dans la rue des *Petits-Champs* (*petits chants*), et Marmontel dans celle des *Mauvaises-Paroles*, ce à quoi ripostaient les piccinnistes en logeant leur adversaire dans la rue du *Grand-Hurleur*. Guerre innocente après tout, si l'on s'en fût tenu à des plaisanteries qui n'attegnaient que la peau; mais bientôt les fleurets furent démouchetés, et l'on s'attaqua sérieusement, violemment dans les journaux, dans des brochures. Il y en eut une entr'autres où Gluck était critiqué et Piccinni vanté avec excès; elle avait pour titre : *Entretien sur l'état actuel de l'Opéra de Paris*, et pour auteur un nommé Cocquéau, élève, non pas en musique, mais en architecture! Les manifestes, les protocoles, se succédèrent avec une telle fureur, que Berton, père de l'auteur de *Montano* et d'*Aline*, et alors directeur de l'Opéra, crut qu'il fallait songer à un traité de paix, comme si la paix était possible et qu'il fût au pouvoir des chefs de la signer! On n'avait pas encore par devers soi l'exemple du baiser Lamourette!

Donc, Berton imagina de donner un grand souper où Gluck et Piccinni se trouveraient, se réconcilieraient, s'embrasseraient, et en effet, le programme fut exécuté de point en point Gluck et Piccinni s'embrassèrent, peut-être de bon cœur, qui sait? Mais le doute est permis. A table, ils furent placés l'un à côté de l'autre, et causèrent avec une apparence de franchise et de laisser aller, qui sait encore? Au dessert, Gluck, qui, en buvant les vins français, avait soutenu l'honneur de l'école allemande, se mit à dire à Piccinni, d'un ton assez haut pour être entendu de tout le monde : « Les Français sont de » bonnes gens, mais ils me font rire; ils veulent qu'on leur fasse du » chant et ils ne savent pas chanter. » Certainement Gluck n'aurait pas lâché un pareil mot au premier service! Une fois en train, il continua : « Mon cher ami, vous êtes un homme célèbre dans toute l'Eu- » rope. Vous ne pensez qu'à soutenir votre gloire : vous leur faites » de la belle musique; en êtes-vous plus avancé? Croyez-moi, c'est » à gagner de l'argent qu'il faut songer ici, et non à autre chose. »

Oh! pour le coup, Gluck n'était pas complétement sincère; il ne disait pas toute sa pensée. Il aimait l'argent, c'est vrai, mais il aimait aussi la gloire, et dans cette hypocrite compassion pour un confrère qui, selon lui, ne songeait qu'à la gloire et nullement à l'argent, sans en être mieux dans ses affaires, il y avait presque un perfide conseil, une insinuation maligne et superbe, dictée par un sentiment secret de jalousie. Piccinni ne s'y laissa pas prendre; il répondit poliment à Gluck que son exemple démentait ses préceptes, et qu'il prouvait qu'on pouvait fort bien s'occuper en même temps de sa gloire et de sa fortune. L'argument était sans réplique : aussi Gluck ne répliqua-t-il pas. Les illustres chefs se séparèrent comme ils s'étaient rencontrés, avec les mêmes démonstrations amicales, mais la guerre n'en continua pas moins entre les deux partis.

Marmontel était de ce fameux souper; il est curieux de voir comme il en a rendu compte, ou plutôt comme il l'a travesti dans le huitième chant de son poëme sur la musique. L'auteur des *Contes moraux* doit être mis au nombre des amis dangereux : il accablait son idole de ses pavés tant en prose qu'en vers :

A ce souper, l'Allemand politique
Crut devoir taire et cacher son esprit.
Il serait mort comme Caton d'Utique,
Mais dans le vin sa douleur s'assoupit.
Par les plaisirs la table était servie;
Le vin coulait, et bientôt la gaîté
Donna l'essor à la sincérité.
C'est le moment le plus doux de la vie,
Et Piccinni, par sa simplicité,
Semblait charmer les serpents de l'envie.
Il verse à Gluck, le flatte, lui sourit.
Gluck qui s'enivre, en buvant s'attendrit.
Mon doux rival, lui dit-il, dans le verre
Noyons tous deux la discorde et la guerre;
Comme tes chants, mon bruit a réussi.
Je suis content. Mon secret, le voici :
J'ai fait semblant d'estimer la louange,
Mais c'est de l'or qu'il faut gagner ici,
Et notre gloire est en lettres de change.
On t'aura dit que je suis charlatan,
Que pour du beau j'ai donné de l'étrange,
Mais la musique est de l'orviétan!
Suis mon exemple, et fais-toi sans scrupule
Un parti fort de proneurs aguerris.
Avec des mots, l'impudence à Paris
Mène à son gré la sottise crédule,
Ce peuple est vain, suffisant, ridicule :
A son oreille il ne faut que des cris.
Tu dois trouver mon chant plat et baroque :
Le tien est beau, mais pour qui le fais-tu?
Pour quelques gens délicats? Je m'en moque :
Ce succès-là ne vaut pas un fétu.
Et qu'on me donne un sujet bien atroce,
Quelque tyran, quelque peuple féroce,
Un bon enfer : alors je te promets
De revenir plus bruyant que jamais.

Berton avait bien fait de donner son souper; mais il dut regretter d'y avoir invité Marmontel. Avec des hommes de cette trempe, et il n'y en a pas d'autres dans les partis, comment les réconciliations seraient-elles possibles? La paix qu'espérait Berton ne fut qu'une trêve qui dura tout au plus le temps de la digestion, et les hostilités reprirent sur nouveaux frais.

Ce n'est pas que dans le conseil donné à Piccinni par Gluck, de chercher à gagner de l'argent, il n'y eût quelque chose de raisonnable et d'immédiatement applicable. Piccinni était loin de voir se réaliser les rêves dorés qui l'avaient escorté d'Italie en France. Il jouissait à la cour d'une certaine faveur : il allait régulièrement deux fois par semaine à Versailles donner des leçons de chant à la reine, qui l'accueillait avec beaucoup de distinction et d'égards. Mais c'était là tout le profit qu'il en retirait, et chaque voyage lui coûtait 10 ou 12 fr., qui ne rentrèrent jamais dans sa bourse.

Ainsi du pauvre Goldoni, qui plusieurs années auparavant donnait des leçons d'italien aux princesses, filles de Louis XV, et qui en fut longtemps pour ses peines et ses dépenses. Ce n'est pas le seul trait de ressemblance qu'on peut saisir entre l'auteur comique et le compositeur. Plus tard, nous les retrouverons l'un et l'autre frappés par les mêmes calamités, en proie à la même misère.

Piccinni avait de plus offert à la reine une partition de *Roland* magnifiquement reliée; il avait sollicité et obtenu d'elle la permission d'en présenter une pareille au roi, à ses frères et à toutes les princesses de la famille. La même faveur lui fut accordée pour toutes ses autres partitions, mais personne ne s'avisa jamais de lui demander seulement combien ses belles reliures lui avaient coûté.

En revanche, quand Joseph II vint rendre visite à sa sœur, Piccinni fut mandé, avec ordre d'apporter de la musique italienne et française. L'artiste attendait le moment d'être admis. Joseph II et Marie-Antoinette vinrent à sortir de chez le roi. L'empereur alla droit à Piccinni, lui parla vivement de sa musique, lui cita avec grands éloges plusieurs de ses opéras italiens. Pour entrer chez la reine, Piccinni voulut prendre son portefeuille qu'il avait déposé sur une table, mais

Joseph II le lui ôta des mains : « Je veux, dit-il, pouvoir me vanter » toute ma vie d'avoir porté les productions d'un si grand maître. »

C'étaient là des compensations; mais on a beau aimer la gloire, on a besoin d'en trouver quelquefois de plus solides. Piccinni racontait qu'un jour, un colonel russe, haut de six pieds, vint lui demander pour son régiment des marches de la composition de l'auteur de *la Bonne Fille*, cet opéra qui avait fait et qui faisait encore les délices de l'Italie. Le colonel n'entendait ni le français ni l'italien; mais il était accompagné d'un interprète, qui expliqua ses intentions, ainsi que les conditions de temps et de rhythme des marches russes. Il lui en fallait pour les drapeaux, pour le pas de charge, etc. En faisant sa commande, le colonel demanda quel jour aurait lieu la répétition afin de choisir un local et de rassembler des instruments à vent, hautbois, clarinettes, trompettes, fifres, cors, bassons, trombones et deux timballes. Piccinni, effrayé d'avance de tout ce bruit, et pour se délivrer d'une besogne qui l'éloignait de son *Roland*, assigna le terme le plus prochain.

Cependant les jours se passaient et pas une marche n'était écrite. La veille seulement Piccinni se mit à l'œuvre : en une matinée tout fut baclé, livré à la copie. La répétition se faisait dans la petite salle du magasin de l'Opéra, dont la voûte était si sonore qu'on avait été obligé d'y renoncer pour les répétitions ordinaires du théâtre. Piccinni était présent avec quelques amis. Le colonel vint de son côté : il écouta, sans rien dire et sans manifester la moindre émotion, la première marche, quoique assez bruyante. Il promenait dans la salle des regards vagues, et qu'on aurait pu croire sans communication aucune avec son tympan. Mais au pas de charge il se réveilla tout à coup et sourit, en faisant un léger mouvement de tête, comme pour témoigner qu'il trouvait la chose agréable et qu'il était content.

La répétition finie, il chargea son interprète de dire à l'auteur que jamais aucune musique ne lui avait procuré autant de plaisir. Il l'emmena dîner à son hôtel, le traita splendidement, le renvoya le soir dans sa voiture, après lui avoir fait remettre deux rouleaux de 50 louis.

Piccinni rentra chez lui en riant aux éclats. Il ouvrit les rouleaux, et jetant l'or par poignées : « Tenez, dit-il à sa famille, profitez du » bien qui m'arrive; il n'est pas juste que je garde pour moi seul ce » qui m'a coûté si peu de peine. Ah! ah! messieurs les Français, » prenez garde à vous et ne me tracassez plus comme vous faites, » ou je vous plante là! Je pars pour Pétersbourg; je me fais nommer, » par le crédit de mon colonel, compositeur des camps et armées de » l'impératrice : je ferai deux marches pour chacun de ses régiments; » à un régiment par matinée, dans quatre ou cinq mois ma fortune » sera faite et je me moquerai de vous. »

Vains projets ! vaines menaces ! Piccinni était rivé au sol français, et la lutte désespérée qu'il avait à y soutenir ne faisait que de commencer. Bientôt son duel avec Gluck allait devenir plus acharné, plus dangereux : chacun des deux combattants allait descendre sur le terrain, armé d'une *Iphigénie en Tauride*.

PAUL SMITH.

(La suite au prochain numéro.)

REVUE CRITIQUE.

Trois quintettes pour trois violons, alto et violoncelle, par el segnor ANTONIO-JOSE CAPPA, compositeur espagnol. — Les deux derniers quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, par MENDELSSOHN-BARTHOLDY.

L'Espagne est la patrie du quintette instrumental pour deux violons, alto et deux violoncelles, et c'est un Italien, Boccherini, qui l'a créé vers le milieu du XVIIIe siècle. Les quintettes de Boccherini sont d'un délicieux effet, et forment, pour ainsi dire, le premier noyau de la musique de chambre (*musica da camera*), qui plaisait tant à nos pères. Le quintette est l'expression plus large de la pensée du compositeur de quatuors, et c'est le premier pas fait vers la symphonie. Mozart, Beethoven, et, de nos jours, M. Onslow, l'ont agrandi, l'ont écrit pour deux altos au lieu de deux violoncelles; ils ont même remplacé le second violoncelle par une contre-basse qui donne plus de rondeur, d'ampleur à l'effet général de cette composition, et la fait encore mieux ressembler à la symphonie dans un petit local.

C'est encore de la patrie adoptive de Boccherini, du compositeur qu'on surnommait la femme de Haydn, en écoutant ses œuvres tout empreintes d'une délicatesse féminine et d'une suave mélancolie, que nous arrive l'auteur de trois quintettes, écrits dans une nouvelle forme instrumentale, c'est-à-dire pour trois violons, alto et violoncelle. M. Cappa, compositeur espagnol peu connu en France a sans doute pensé, non sans raison, qu'il est plus facile de trouver, de réunir trois violonistes que deux violoncellistes ou un contrebassiste, et il a divisé en trois parties le rôle du roi des instruments; il en a fait trois consuls presque égaux en mélodie, en effets harmoniques dans ce dialogue musical, quoique cependant, dans ces trois pouvoirs, on distingue bien l'allure d'un maître, la voix impérative d'un premier consul qui aspire à devenir chef suprême : il agit et parle d'une manière brillante, afin d'éclipser ses deux compagnons, et il y réussit parfois; mais cela sans efforts, sans contorsions. M. Cappa possède éminemment la qualité de faire facile et brillant, double qualité fort rare dans nos compositeurs de quatuors ou de quintettes. S'il ne s'astreint pas absolument à la forme classique pour la coupe des morceaux, c'est sans parti pris de rompre en visière aux idées reçues. Le premier quintette en *la* majeur, à trois temps, se compose d'un *allegro* auquel s'enchaîne un *larghetto* dans la même tonalité et la même mesure, suivi d'un *scherzo vivace* aussi en *la* majeur et en mesure à trois temps, terminé par un *rondino allegretto*, dans la même mesure et le même rhythme. Le second quintette, écrit en *fa* majeur et à quatre temps, est à peu près d'une allure pareille au premier pour la facilité d'exécution et l'enchaînement des morceaux et des tonalités; car si le premier est bien en *la*, on ne peut pas dire que celui-ci ne soit aussi incontestablement en *fa* majeur. Il y a cependant une variété dans l'indication des mouvements dont on ne comprend pas trop la nécessité, car le premier morceau porte, à la partie du premier violon : *Allegro con brio*; le second violon : *Allegro deciso*, et l'alto et le violoncelle : *Allegro decido*. Cette indécision, qui vient peut-être de celle du graveur, n'ôte rien au caractère décidé de la mélodie facile et courante de chacune des parties de ce quintette, dont le *scherzo alla spagnola*, en style de boléro, se distingue surtout par beaucoup de charme et d'entrain. On regrette qu'il ne soit pas plus développé.

Le troisième quintette de M. Cappa n'est pas moins brillant que les deux précédents. Plus court que les deux autres, il ne se compose que de deux parties : le premier morceau en *ré* majeur, et le second, *larghetto espressivo*, en *ré* bémol majeur. Ces deux tonalités hétérogènes, et bien près l'une de l'autre cependant, donnent un caractère d'étrangeté, on pourrait dire même de singularité piquante à ces deux parties, étonnées de se trouver ensemble et de se suivre l'une l'autre. C'est l'architecture sarrasine, syrienne, introduite dans le palais régulier de l'harmonie; c'est la liberté absolue de la syntaxe musicale, la confusion des tonalités; mais, par le romantisme qui court et bouleverse aussi la science, qui est-ce qui songe à la loi des tons relatifs ?

Ces trois quintettes, qui sont, nous le répétons, d'une exécution facile, agréable et brillante, plairont surtout aux amateurs qui ne peuvent pas toujours jouer la musique de chambre de nos grands maîtres. La place pour ce genre de musique, qu'occupa si longtemps Pleyel, est encore vacante; pourquoi M. Cappa ne l'occuperait-il pas? — A propos de musique de chambre, nous avons à signaler aux artistes les œuvres 80 et 81 de Mendelssohn-Bartholdy (numéros 8 et 9 de ses œuvres posthumes), qui viennent de paraître. Ce sont deux quatuors pour deux violons, alto et violoncelle. Ceci est un événement pour les vrais amateurs de la bonne, savante et sérieuse musique instrumentale. Le thème de ce premier quatuor en *fa* mineur n'a rien

de saillant sous le rapport mélodique; il est plus dramatique, plus passionné que chantant; mais cela est coloré de cette animation fiévreuse qui peint le désespoir intérieur que tout grand artiste porte avec lui, et qui abrége son existence, comme elle a brisé celle de Mendelssohn. L'*allegro assai*, qui suit sous le titre de *scherzo*, est ravissant d'esprit mélodique et de modulations inattendues. Ce morceau est long, mais qui s'en plaindra? L'*adagio* est une rêverie mélodique toute empreinte de naïveté. Cela est calme, régulier et rappelle la facture pure et tranquille des *andante* de Haydn. Le *finale* est, comme le premier morceau, dans la manière *appassionata, disperata*. Le ton de *fa* mineur, au reste, prête à cette manière dramatique, et le style serré, plein d'effets inattendus de Mendelssohn augmente encore la vigueur de ce genre de musique, dont la syncope oppressée, haletante est un des plus puissants éléments.

Le n° 9 des œuvres posthumes du grand compositeur dont le monde musical déplore encore la perte, se compose d'un *andante*, d'un *scherzo*, d'un *capriccio*, d'une fugue, et même d'une autre fugue non mentionnée sur le titre de ce quatuor, dont la forme a l'air de vouloir ressembler à celle des derniers quatuors de Beethoven, que quelques-uns appellent les quatuors rouges de l'auteur des gigantesques symphonies. Cependant le sage, le classique Mendelssohn est loin de s'émanciper autant que son illustre prédécesseur, qui n'aurait pas manqué de trouver une tenue de marquise de l'ancien régime à la muse de Mendelssohn.

L'*andante sostenuto* qui ouvre ce dernier quatuor de l'auteur du *Paulus*, est sur un thème gracieux, élégant, d'une allure noble et distinguée, qui procède par variations, quoique le titre n'en dise rien. Ces variations, ces arabesques mélodiques sont richement accompagnées et dialoguées entre les quatre récitants.

Le *scherzo* en *la* mineur, en mesure à six-huit, est une de ces fantaisies pleines d'originalité comme l'auteur en a tant écrites dans ses œuvres. Ce délicieux morceau mériterait mieux le titre de caprice que le suivant auquel il a été donné. Tout est capricieux dans celui-ci, la mélodie et l'harmonie, le dessin, d'une bizarrerie charmante, le mouvement, et je ne sais quoi enfin, que Mendelssohn a donné à la plupart de ses *scherzi*.

Le *caprice* est une espèce de romance d'une forme presque religieuse, suave et pure, qui vous berce de douces illusions. En écoutant cela, on croit à la douceur des ministres de l'Évangile, à la fraternité des gouvernants de tous les pays, à la fidélité des femmes, aux amis, etc. Il est dommage que ce morceau soit trop court.

La fugue en *mi* mineur qui suit vous jette dans les réalités de l'école classique. Cela procède un peu trop, par le dessin du sujet, par la mélodie enfin, des fugues de Sébastien Bach; et, comme nous l'avons dit, ce morceau, qui sert fort bien de finale, est cependant suivi d'une autre fugue en *mi* bémol, plus classique encore que la précédente. On ne comprend pas bien, dans une autre tonalité, cette surabondance de richesse scolastique à la suite d'un quatuor digne de son auteur, et dont l'audition plaira sans doute aux amateurs comme aux hommes compétents pour juger à la fois à leur juste valeur l'inspiration mélodique et les effets de la science harmonique. Ces deux beaux quatuors n'en sont pas moins dignes du dernier héritier de Beethoven et de Weber.

HENRI BLANCHARD.

MANUEL GÉNÉRAL DE MUSIQUE,

Par Sigismond STERN.

Nous empruntons aux *Archives des Hommes du Jour* les passages suivants sur l'ouvrage et sur l'auteur :

« Très-jeune encore, M. Sigismond Stern manifesta une vocation très-décidée pour l'étude de la musique; des études théoriques et pratiques aussi étendues que profondes absorbèrent toutes ses facultés. Ses progrès furent rapides, et il fut facile de pressentir qu'un esprit aussi judicieux et aussi distingué contribuerait puissamment à vulgariser les préceptes de l'art.

» Ces prévisions se sont réalisées. Nous n'en voulons d'autres preuves que l'ouvrage remarquable que M. Sigismond Stern a publié dernièrement sous ce titre : *Manuel général de Musique à l'usage de l'enseignement élémentaire du chant, des instruments et de la composition.*

» Rien n'est plus difficile à faire qu'une bonne grammaire musicale. Presque toutes les productions de ce genre qui ont paru successivement laissent beaucoup à désirer. Nous n'en excepterons pas même celles qui portent la signature des noms les plus célèbres.

» Nous ne serons que justes en affirmant que M. Sigismond Stern a su heureusement éviter les erreurs de ses devanciers. Il n'a pas cru cependant devoir se poser en novateur, en apportant des changements à l'ancienne notation et aux autres parties constitutives du système musical suivi par l'Europe entière; il s'est borné à présenter les principes de l'art de la façon la plus claire et la plus précise. On trouve à la fois dans son ouvrage une exposition lucide de la théorie musicale, une exacte définition des termes et une heureuse solution de toutes les difficultés.

» Sous le rapport de la terminologie, M. Sigismond Stern a rendu des services signalés à l'enseignement musical. Ce travail est fait avec une telle précision que toute confusion doit disparaître désormais. C'est là une innovation importante, et sur le mérite de laquelle il est inutile d'insister.

» On trouve également dans le *Manuel général de Musique* une sténographie simple et parfaite, que M. Stern a inventée pour remplacer l'imparfaite chiffrature des accords. C'est ainsi que l'auteur a simplifié les éléments de l'art, si rebutants pour la plupart des élèves.

» L'excellence de sa méthode a été constatée par les suffrages des membres de l'Institut de France, qui ont formulé leur jugement dans les termes les plus honorables pour M. Sigismond Stern. Le Conservatoire l'a également accueilli, en lui accordant une approbation ainsi conçue :

« .... LE COMITÉ, *après avoir examiné avec attention l'ouvrage* » *de* M. SIGISMOND STERN, *intitulé* : MANUEL GÉNÉRAL DE MUSI- » QUE, *qui, en* 1848, *a été l'objet d'un rapport très-favorable de la* » *section de musique de l'Institut de France, admet cet ouvrage* » *comme pouvant être utile à l'enseignement dans les classes du Con-* » *servatoire.* »

» Sous le rapport du luxe typographique, l'ouvrage de M. Stern est un des plus remarquables que nous ayons vus depuis longtemps. Ce manuel, imprimé sur beau papier vélin glacé, représente les modèles les plus parfaits des différentes poses pour les instruments; on y voit figurer les élèves du Conservatoire de musique et du Gymnase musical militaire de Paris qui ont obtenu les premiers prix au concours de 1849. Les dessins sont faits à la plume par M. Collette, artiste des plus distingués. »

UN PIANO SUR LA CARTE.

Dernièrement les habitués de l'un de nos restaurants les plus achalandés et les plus populaires s'enquéraient d'où pouvait venir un bruit de musique, de chants et de danse inaccoutumé, qui frappait leurs oreilles jusqu'à les étourdir. Etait-ce de l'établissement ou du voisinage que partaient ces bouffées de mélodie et d'harmonie, avec accompagnement de trépignements de pied, de battements de main et d'exclamations de tout genre? Les garçons répondaient que la fête se célébrait au sein de l'établissement même, dans un salon du second étage, entre une douzaine de personnes des deux sexes, qui, après le dessert, avaient demandé un piano, et qui s'en servaient à divers

usages, on pourrait dire même, à cause de la localité, qui le mettaient à plusieurs sauces.

A quelques jours de là, et par un de ces revirements de parties beaucoup trop communs dans les annales de la jeunesse française pour avoir besoin d'une longue explication, la carte à payer de cette soirée mélo-gastronomique et galanto-musicale arrivait de cascade en cascade, de ricochet en ricochet, à l'une de ces figures solennelles qui ne peuvent appartenir qu'à un père, ou un oncle, ou un ascendant quelconque.

Le vénérable personnage, la loupe d'une main, la plume de l'autre, examinait, article par article, ce menu, qu'il trouvait infiniment gros, d'autant que vis-à-vis de chaque article se dressait un chiffre formidable. Il avait déjà franchi les entrées, les hors-d'œuvre, les entremets ; il digérait à peine le dessert, et s'égarait à travers une multitude de bouteilles de vins plus ou moins fins, plus ou moins chers, lorsque tout à coup il aperçoit en ligne sur le menu fatal cet article de dépense à coup sûr bien inattendu :

Un piano. . . . . 1,500 fr.

A cet aspect, le vénérable personnage bondit sur son siége, en s'écriant :

— Un piano!... comment! un piano! allez-vous me faire croire qu'ils ont aussi mangé un instrument de cette nature solide?

— Non, Monsieur, non, répondit humblement le chef de la maison, ils ne l'ont pas mangé, mais brisé.

— Pourquoi laisser traîner des pianos dans vos salons? On ne saurait être responsable...

— Pardon ; le piano ne traînait pas ; il était dans la chambre de ma fille, qui s'en sert pour son instruction et son agrément. On était vers la fin du dîner; ces messieurs éprouvèrent le désir de faire un peu de musique!... ces dames avaient d'assez jolies voix!... Ils demandèrent un piano tout de suite... tout de suite!... Je n'avais que celui de ma fille et je le leur ai prêté!... mais je ne prévoyais pas qu'en jouant des polkas, des redowas, des valses, ces messieurs auraient la main si lourde qu'ils enfonceraient toutes les touches, et que, de plus, en tourbillonnant, ils entraîneraient le piano de façon qu'il tomberait par terre et se briserait sous leurs pieds. Je puis vous assurer, Monsieur, qu'il n'en reste absolument que des débris informes... Je vous le passe au plus juste prix... Quoiqu'il eût deux ans de service, il était excellent. Je ne demande que le moyen d'en racheter un autre à ma fille.

— 1,500 fr.! reprit l'autre. Étourdis que vous êtes!... allez donc faire de la musique dans les restaurants! Donnez du talent à vos fils, à vos neveux, pour qu'on vous mette des pianos de 1,500 fr. sur la carte!

Dans ce désastre, il y eut du moins cela d'heureux, qu'au lieu d'un instrument émérite, le digne restaurateur fit à sa jeune fille le cadeau d'un piano tout neuf et qui ne lui coûta pas 1,500 fr.

LE SOLDAT ET LE SAXOPHONE.

Semez les inventions et vous récolterez une moisson de procès, témoin M. Sax, dont le nom retentit sans cesse au palais, depuis cinq ou six ans qu'il est venu nous doter du fruit de ses découvertes. Jeudi dernier la 7e chambre (police correctionnelle) avait à s'occuper d'une affaire de contrefaçon du *Saxophone* par un sieur Rivet de Lyon. Le contrefacteur a été condamné à une amende, à des dommages-intérêts envers M. Sax, à l'insertion du jugement dans trois journaux. Voici, d'ailleurs, en quels termes la *Patrie* rend compte de ce procès envisagé sous son côté plaisant :

Un pauvre diable de soldat est traduit, à son grand étonnement, devant la police correctionnelle, comme détenteur d'objets contrefaits.

M. Sax, le célèbre inventeur d'instruments de cuivre, est plaignant.

Le soldat.— Est-il Dieu possible qu'on me fasse un procès pour ça, et qu'on me confisque mon saxophonone; moi, je ne sais rien de rien. J'étais-t-en garnison à Lyon, dont je venais d'entrer dans la musique du régiment; je m'en vas chez M. Rivet, ici présent, auquel qu'on lui avait donné à arranger un saxophone du régiment ; je lui dis : « Je veux en acheter un pareil, combien que vous me prendrez? » Il me fait son prix, et il me dit : « Je vas vous faire un saxophone sur ce modèle-là. » Moi, je n'en pense pas plus long ; quand le saxophone est fait, je le paie de mon argent que ma famille m'avait envoyé. V'là que nous venons à Paris ; moi j'ai besoin de faire arranger mon instrument, je le porte chez M. Sax, qui me dit : « Mais, mon garçon, c'est une contrefaçon de mon instrument ça ; je vais vous le faire saisir par huissier. » Fectivement, il s'en va chercher un huissier. « Mais, monsieur, que je lui dis, moi je ne sais pas pourquoi que vous me prenez mon saxophone, je l'ai acheté à M. Rivet, à Lyon, dont je donne son adresse, et voilà! et j'en suis pour mon instrument que j'ai payé de mon propre argent. »

Le tribunal, sur le réquisitoire du ministère public, renvoie ce pauvre soldat de la plainte, condamne M. Rivet à 100 fr. d'amende et 100 fr. de dommages-intérêts envers M. Sax, et ordonne la saisie de l'instrument contrefait.

Le soldat s'arrachant les cheveux. — Non d'un nom, d'un vingt, d'un nom, d'un vingt.... (Le malheureux est tellement suffoqué qu'il ne peut pas trouver la fin de son juron.)

La France vient de perdre l'un de ses écrivains les plus célèbres, le premier de ses romanciers. M. Honoré de Balzac est mort dimanche dernier, et ses obsèques ont été célébrées mercredi en l'église de St-Philippe du Roule. Le ministre de l'intérieur, M. Baroche, y assistait. MM. Victor Hugo et Louis Desnoyers ont prononcé des discours sur sa tombe. La *Gazette musicale* a compté M. de Balzac parmi ses rédacteurs. Elle lui doit plusieurs articles empreints de son talent d'observation non moins profond qu'universel. L'un de nos collaborateurs, qui a connu cet homme éminent longtemps avant qu'on pût se douter de son avenir, a promis de nous donner sur lui quelques détails qui ne sauraient manquer d'intérêt pour nos lecteurs.

NOUVELLES.

*** Le jour de la réouverture de l'Opéra n'est pas éloigné. Les répétitions de l'*Enfant prodigue* se continuent tous les jours, matin et soir. Le premier acte a été mis en scène mercredi dernier.

*** La nouvelle du mariage de Carlotta Grisi avec M. Guéneau de Mussy n'est pas exacte. La célèbre artiste, qui vient de danser à Londres dans la représentation à son bénéfice, se dispose à partir pour Saint-Pétersbourg.

*** Lundi dernier, Barbot a fait ses débuts à l'Opéra-Comique dans le rôle de Lionel, de l'*Eclair*. Le jeune chanteur y a montré beaucoup de talent, et son succès eût été encore plus décisif, s'il n'eût pas péché par excès d'ambition dans quelques passages du premier acte. La romance du troisième, qu'il a chantée simplement et avec âme, a produit tout son effet, ainsi que le duo du second avec Mlle Grimm. Mlle Meyer et Jourdan sont fort bien placés dans les deux autres rôles de ce charmant et admirable ouvrage.

*** La première représentation du *Paysan*, ouvrage en un acte, est ajournée pour retoucher quelques parties de l'instrumentation.

*** L'*Amant jaloux* sera donné dans les premiers jours de septembre, et joué par Mocker, Hermann Léon, Boulo, Mlles Grimm, Lefebvre et Lemercier.

*** Le mariage de Mlle Darcier avec M. Mamignard s'est célébré mardi dernier en l'église de Saint-Roch. Selon toute probabilité, la charmante actrice est donc perdue pour le théâtre, où depuis dix ans elle tenait une place si distinguée et si brillante.

*** Mlle Lavoye est engagée au théâtre de Marseille, où elle va chanter le rôle de Berthe du *Prophète* et tous les autres rôles importants du répertoire lyrique.

*** La ville d'Arras a fait appeler pour son festival qui aura lieu demain, lundi, MM. Roger, Seligmann, Géraldy et Mme Barbot-Douvry.

*** MM. Lefebure-Wély et Cavaillé-Coll viennent d'être décorés de l'ordre de la Légion-d'Honneur.

*** Mlle Krinitz est revenue de Londres, où elle a joué dans plusieurs concerts, entre autres celui donné par Mlle Masson, la cantatrice, et obtenu partout beaucoup de succès.

*** C'est aujourd'hui dimanche que la fête-monstre, donnée par les six associations d'artistes, aura lieu dans le parc d'Asnières. La foule n'y manquera pas.

*** Le Président de la République vient de souscrire au monument de Lesueur, pour lequel la ville d'Abbeville a ouvert, il y a quelques années, une souscription suspendue momentanément. Le Président a écrit à Mme Lesueur qu'il était heureux de pouvoir s'associer au témoignage de sympathie donné par ses compatriotes à l'une des célébrités musicales de la France. Les souscriptions sont reçues chez M. Guyot, agent dramatique, rue de Ménars, 12.

*** Au dernier concours de musique militaire, à Bercy, le jury, composé de trois artistes, MM. Mengal, Marmontel et Elwart, professeurs au Conser-

vatoire de Paris, a décerné les prix aux chefs dont les noms suivent : Premier prix, à M. Diäz, 2e prix de 1849, (24e de ligne); second prix, à M. Raimbault (23e de ligne); troisième prix, à M. Courd 31e de ligne); quatrième prix, à M. Guillard (2e léger); cinquième prix, à M. Devain (64e de ligne). Neuf régiments avaient envoyé leurs musiques à ce concours très remarquable.

*** Sous le titre d'*Annuaire musical parisien*, il se prépare une publication essentiellement intéressante pour tous ceux qui s'occupent de musique, artistes et amateurs. Ce recueil contiendra les noms et adresses de tous les compositeurs ou exécutans et de tous ceux dont l'industrie se rattache à l'art musical, tels que marchands et éditeurs de musique, facteurs d'instruments, etc., ainsi que le catalogue des publications musicales de l'année. Divisé en deux parties, dans la première il comprendra les institutions et sociétés musicales, les théâtres lyriques, les orchestres des théâtres de Paris, ceux des bals, les musiques de la garde nationale et une classification de tous les artistes par catégorie d'instruments ou par nature de voix, ainsi que celle des facteurs d'instruments, etc. La deuxième partie contiendra, par ordre alphabétique, les noms de toutes les personnes désignées dans la première, avec leurs qualités et adresses. Pour que ce recueil soit complet, l'éditeur a besoin d'être aidé dans ses recherches. M. Auguste Lard fait donc appel à toutes les personnes qu'il concerne et qu'il touche en quelque point. Il les invite à lui communiquer les renseignements qui lui sont nécessaires sur leurs noms, positions artistiques. Si l'on répond bien à sa pensée, il se flatte d'arriver à fonder une publication vraiment utile et de faire tourner au profit de l'art musical les vingt-cinq années d'expérience acquise par lui dans le commerce de la musique.

*** Les élèves de l'Association polytechnique, dirigés par M. Chevé, ont appris et chanté en sept mois, du 16 décembre au 14 juillet 1850, cinquante et un chœurs nouveaux écrits pour eux par la plupart de nos compositeurs. Ces manifestations musicales ont eu lieu soit dans la salle Sainte-Cécile, soit au Conservatoire, au bénéfice des indigents, soit à l'Ecole de médecine. A la dernière séance publique, dans ce dernier local, en présence d'un très-nombreux auditoire, une médaille en or du plus grand module, de la valeur d'environ 1,200 fr., et frappée pour cette solennité, a été offerte par les ouvriers de ces cours gratuits à M. Chevé. Le revers de cette médaille n'a rien que de très-agréable pour celui à qui elle a été donnée, puisqu'elle porte : « *A M. Emile Chevé ses élèves reconnaissants Juillet* 1850. *Cours de l'Association polytechnique.* M. le maire de Bercy avait invité à cette séance même tous les membres de cette association et leur professeur à vouloir bien venir chanter au bénéfice des pauvres de cette commune ; ce qui a eu lieu dimanche passé. Une médaille a été aussi offerte, avec un *speech*, au nom du conseil municipal, aux 250 chanteurs, par M. le maire de Bercy. Et maintenant, M. Chevé, comme un Breton qui tient assez à ses idées, est allé passé le temps des vacances à Brest, sa ville natale, où le maire lui a donné la salle de la Bourse pour y faire un cours de chant élémentaire, à la seule condition qu'il y admettrait 50 élèves de l'école supérieure. D'après tout cela, on peut conseiller à M. Chevé d'entrer paisiblement dans le temple où l'on enseigne le plus civilisateur de tous les arts, sans chercher à enfoncer les portes du temple de l'harmonie.

Chronique départementale.

*** *Rouen*, 13 août. — Hier, à l'archevêché, a eu lieu la distribution des prix de la maîtrise de notre métropole. Depuis que M. Blanquart de Bailleul a donné une nouvelle vie à cette institution, la séance annuelle est toujours l'occasion d'une solennité musicale pleine d'intérêt. Les élèves de la maîtrise ont fait entendre, avec une rare perfection de style, de nuances et de précision, une série de morceaux d'ensemble choisis et disposés de manière à former une revue rétrospective de toutes les productions du génie musical dans l'espace de deux siècles. Ensuite, on a passé aux exercices d'harmonie et de solfége dont les résultats, bien positifs, bien évidents, font le plus grand honneur à M. Vervoitte et à son enseignement: aussi les bravos les plus chaleureux ont-ils salué toutes ces épreuves. Enfin, après avoir accompagné sur l'orgue un plain-chant qui leur a été donné au moment même, nos jeunes musiciens ont fourni une nouvelle et dernière preuve de ce qu'on peut déjà appeler leur talent acquis. La distribution des prix, pendant laquelle on n'a cessé de prodiguer de sympathiques applaudissements aux jeunes lauréats, a été très agréablement précédée et suivie de deux charmantes compositions de M Vervoitte, *le Départ des Contrebandiers* et *l'Automne*, rendues avec un délicieux ensemble par ses élèves, et auxquelles il faut ajouter *le Printemps*, joli nocturne, qui n'était pas sur le programme, mais que tout le monde a eu le plus vif plaisir à entendre de nouveau, car c'est encore une fraîche et gracieuse composition que M. Vervoitte a déjà fait exécuter plusieurs fois.

*** *Trouville*, 20 août. — Le bal donné dimanche dans le salon des bains, au profit des pauvres, a produit une recette de 1,100 fr. Un concert a aussi été donné pour la veuve et les enfants d'un marin mort dernièrement après avoir sauvé un Parisien tombé à la mer pendant le trajet de Trouville au Havre. Des artistes connus et aimés du public, Mlle Dobré et Géraldy, Mlle Fleury et M. Samary, avaient généreusement offert de participer à cette bonne œuvre. Ils en ont été récompensés moins encore par les applaudissements auxquels ils sont habitués, que par l'abondance de la quête faite au concert, et qui a produit 822 fr. Cette somme sera placée en rente sur l'Etat, l'usufruit à la veuve, la propriété aux enfants.

*** *Tours*, 21 août. — Mlle de Malleville vient de donner un concert qui ne sera, nous l'espérons, qu'un premier chapitre dont la suite ne se fera pas attendre, car le succès a été complet. Parmi les morceaux dont se composait le programme, nous citerons l'*Impromptu*, de Thalberg; *Bagatelle*, de Beethoven; des variations de Haydn, une marche de Mozart, *la Truite*, de Schubert, une mazurka de Chopin et des variations de Mozart. Un trio de Beethoven et la quintette en *mi* bémol mineur de Hummel nous ont surtout révélé le talent de l'excellente pianiste, habilement secondée par MM. Ferrand, Van Gelder, Valentin, qui tenaient le violon, la violoncelle et la contre-basse.

*** *Boulogne-sur-Mer*, 21 août. — Thalberg vient de s'arrêter pour la seconde fois de l'année en cette ville, et s'est fait entendre lundi dernier dans un concert de la Société philharmonique devant une assemblée nombreuse et enthousiaste. Après avoir joué sa fantaisie sur *Lucrezia Borgia*, ses variations sur l'*Elisir d'amore*, et les romances sans paroles de Mendels ohn, il a gracieusement cédé à la demande qui lui était adressée par acclamation générale, et exculé sa ravissante tarentelle. Dans ce même concert, Mlle Jacquet a chanté avec verve et talent deux airs fort applaudis, et le jeune violoniste, Petro Pazetti, a vivement intéressé en jouant un air de Bériot et une fantaisie d'Artot. Elève d'Alard, il s'est montré digne de son maître.

Chronique étrangère.

*** *Londres*, 19 août. — Jenny Lind s'était engagée à donner deux concerts à Liverpool avant son départ pour l'Amérique. Le premier de ces concerts a déjà eu lieu avec toutes les circonstances qui accompagnent ordinairement les solennités auxquelles prend part la célèbre cantatrice. Vivier aussi s'est fait entendre; il a joué deux fois, et mérité les honneurs du bis le plus légitime. Son andante et son morceau intitulé : *la Chasse* sont toujours au premier rang des affections de l'auditoire : le dernier surtout excite la surprise et l'enthousiasme. Dans le second concert, le *Messie* doit être exécuté : ce sera la première fois, depuis qu'elle est en Angleterre, que Jenny Lind aura chanté la musique de Haendel.

*** *Liége*, 15 août. — Les concours du Conservatoire royal se sont terminés le samedi, 10 On remarquait parmi les membres du jury présidé par M. Dassoigne-Mehul, directeur du conservatoire, MM. Snel, Michelot et Wéry, de Bruxelles. Un auditoire assez nombreux d'amateurs et d'artistes assistait aux concours publics qui ont eu lieu jeudi, vendredi et samedi à la *salle d'Emulation*.

*** *La Haye*, 14 août. — On se rappelle que dernièrement le roi a ordonné que tous les ans le gouvernement mettrait au concours, parmi les compositeurs nationaux, la mise en musique d'un opéra-comique français qui serait écrit exprès par un des poëtes dramatiques les plus distingués de France, et que le vainqueur obtiendrait une médaille d'or de première grandeur. Ce concours va être ouvert pour la première fois. Le ministre de l'instruction publique annonce que tous les compositeurs indigènes qui désireraient concourir pour l'année prochaine devront en faire la déclaration à M. Chollet, directeur du Théâtre-Royal français de La Haye, avant la fin de ce mois; que dans le mois de septembre il sera adressé à chacun d'eux un exemplaire du libretto, qui est déjà imprimé, et qu'ils auront à adresser les partitions à M. Chollet, avant la fin de mars 1851.

*** *Berlin*. — Le roi vient d'accorder une subvention de 500 thalers au jeune compositeur de Witt, pour le mettre à même d'étudier son art en Italie; en outre M. de Witt est chargé d'y faire des recherches dans les nombreuses bibliothèques, dans le but d'y découvrir les manuscrits ayant trait à la musique.

*** *Francfort-sur-Mein*. — La 26e représentation du *Prophète* a eu lieu par une chaleur tropicale, et pourtant la salle était comble. Le chef-d'œuvre de Meyerbeer a été joué avec un véritable enthousiasme; l'intérêt allait croissant de scène en scène. Mme Romani-Bœder (Fides), Mlle Anschutz (Berthe) ont partagé les honneurs de la soirée avec M. Chrudimski, acteur qui, dans le rôle de Jean de Leyde, n'a peut-être pas de rival en Allemagne.

*** *Magdebourg*. — L'anniversaire séculaire de la mort de Sébastien Bach a été célébré par une grande solennité musicale, à laquelle ont pris part le chœur du Dôme, la Société de chant religieux, la Société de chant de Bach, et la réunion pour musique religieuse classique.

*** *Munich* — On vient de procéder aux examens des élèves du Conservatoire, fondé par le roi Louis. Leur nombre s'est élevé cette année de 61 à 85. C'est un enfant de treize ans, le jeune Nast, fils d'un maître d'école, qui a remporté le prix de violon.

*** *Cologne*. — La direction de la Société philharmonique a mis au concours un prix de 25 ducats pour la meilleure symphonie qui lui aura été adressée avant le 1er février 1851.

*** *Mexico*, 6 juillet. — Henri Herz, le célèbre pianiste, en apprenant l'apparition du choléra dans cette ville, a changé subitement son itinéraire. Au lieu de suivre sa marche vers la capitale, il s'est remis en route le 28 juin de Guadalajara pour Tépic. Il se proposait d'y donner deux concerts, et ensuite de se diriger sur San-Blas, et s'embarquer le 10 juillet sur le steamer venant de San-Francisco et se rendant à Panama. Il devait rester quelques jours à Panama, ainsi qu'à Guayaquil, puis se rendre à Lima. De Lima il reviendra au Mexique, afin de s'embarquer pour la France à Vera-Cruz. Lors de son arrivée à Guadalajara, Henri Herz eut quelques difficultés avec l'*ayuntamento*, et à ses premiers concerts, le public se montra plus froid que dans les autres villes; mais les difficultés se sont aplanies, et peu à peu les amateurs sont venus en telle abondance, qu'aux septième et huitième concerts, on a été obligé de refuser la vente des billets, toutes les places ayant été retenues à l'avance. L'enthousiasme était si grand que, trois fois de suite, l'artiste a dû répéter le même morceau.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

BRANDUS et Cie, éditeurs, 87, rue Richelieu.

MORCEAUX DÉTACHÉS DE CHANT, AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO
DE
GIRALDA
OU LA NOUVELLE PSYCHÉ, opéra-comique en 3 actes, PAROLES DE SCRIBE,
MUSIQUE DE AD. ADAM.

L'OUVERTURE
de
GIRALDA,
arrangée pour
PIANO
PAR
A. DE GARAUDÉ
Prix : 2 fr. 50 net.

REDOWA
sur
GIRALDA
PAR
PILODO.
POUR PIANO : 1 fr. 50 net.

CHEZ L'AUTEUR, 14, RUE TRONCHET, ET CHEZ
BRANDUS et Cie, 87, rue Richelieu.
MANUEL GENERAL DE MUSIQUE
A l'usage de l'enseignement élémentaire du chant, des instruments et de la composition.
Approuvé par l'Institut de France (Académie des Beaux-Arts), et par le Conservatoire de musique.
PAR
SIGISMOND STERN.
1 vol. in-8°, prix net : 6 fr, sur chine, 8 fr.

MUSIQUE EN CHIFFRES
Bibliothèque nationale du Peuple. — Musique en chiffres. — Méthode de Chant - Paris - Chevé.

PANTHÉON DRAMATIQUE MODERNE.

300 morceaux célèbres d'**OPÉRAS NOUVEAUX** (propriété) pour voix égales,
avec accompagnement ad libitum,
Revue musicale, biographies, paroles **pour la jeunesse**,
arrangements et traduction en
musique en chiffres de **A. VIALON**, élève de M. Emile Chevé.

1er VOLUME, de 85 morceaux, prix 7 fr. net, broché.

TABLE

EN 2 PARTIES. Chaque partie 3 fr. 50 c. net, en feuilles.

des deux parties formant le 1er VOLUME, par ordre alphabétique :

AUTEURS.	TITRES.	OPÉRAS.	VOIX.	PAGES.
Adam.	Sort enchanteur !	*Roi d'Yvetot.*	SSC	8
—	Vive la magie !	*Cagliostro*	TTBB	27
—	Célèbre quatuor.	*Roi d'Yvetot.*	TTBB	49
—	Avant le combat.	*Lambert Simnel.*	TTBB	76
—	Célèbre ch. de la noce.	*Postillon de Lonjumeau.*	TTBB	184
—	Célèbre ch. de buveurs	*La Fanal.*	TTBB	193
Auber.	Amour sacré de la patrie.	*La Muette.*	TTTBB	129
—	Célèbre prière.	d°	STTB	156
—	Le Charlatan.	*Concert à la Cour*	SSS	151
—	Célèbre final.	d°	TTTT	165
Balfe.	En prison !	*Puits d'amour.*	TTB	15
—	Célèbre romance	d°	SSC	23
—	Pas de bruit !	d°	TTB	53
—	Célèbre duo.	d°	SSSC	59
Bazin.	Les Gardes de nuit.	*La Saint-Sylvestre.*	TTBB	174
Boieldieu (père)	Célèbre romance	*Le Petit chaperon*	SSS	75
—	Cél. duo (Clair de lune;	*Voitures versées.*	SS	83
—	Les Gloux, gloux.	*Fête du Village voisin.*	TT	116
—	Chœur de bûcherons.	*Le Petit chaperon*	TBB	142
—	Apollon préside.	*Voitures versées.*	TT	222
Boieldieu (fils).	Barcarolle	*Bouquet de l'Infante*	TTBB	149
—	Chœur de chasseurs.	*Marguerite*	TTBB	180
—	Sérénade	d°	TTBB	200
Boisselot.	Célèbre ch. de soldats.	*Ne touchez pas à la Reine.*	TTBB	177
Carafa.	N.-D. du Mont-Carmel.	*Masaniello.*	TTB	198
—	Célèbres couplets.	d°	TBB	207
Clapisson.	Chœur de la noce.	*Gibby la cornemuse.*	TTTB	67
—	Célèbres couplets.	*La Perruche.*	SS	81
—	Le Porteur d'eau.	d°	TT	108
—	Toujours la même !	*Gibby la cornemuse.*	SSSC	117
—	Célèbre ch. de Colons.	*Le Code noir*	TTTBB	159
David (Félic.)	Célèbre marche	*Christophe Colomb.*	TTBB	145
Donizetti.	Chœur de l'hymen.	*Lucie de Lamermoor.*	SSC	10
—	Chœur des Ecos-ais	d°	TBB	17
—	Célèbre duo des adieux	d°	STB	35
—	Chœur des tombeaux.	d°	TTBB	53
—	Célèbre ch. de la noce	d°	TBB	72
—	Romance	*Marie de Rohan.*	TT	90
—	Célèbre duo du défi.	*Lucie de Lamermoor.*	TTBB	102
—	Tombes de mes ayeux.	d°	TTB	127
—	Célèbre ch. de chasseurs.	d°	TTBB	153
Flotow.	Chœur de buveurs.	*L'Ame en peine*	TTBB	172
—	Célèbre romance.	d°	TBB	182
Grisar.	Célèbre ch. des Ecossais.	*Sarah.*	TTBB	1
—	Chœur de chasseurs	d°	TTBB	41
Halévy.	Célèbre ch de buveurs	*La Juive.*	TTBB	91
—	Chœur de pasteurs.	*La Tentation.*	TTBB	161
—	Célèbre chœur.	*Le Dilettante d'Avignon.*	TTBB	219
Herold.	Célèbre prière.	*Zampa*	SSC	12
—	Chœur de buveurs.	d°	TTBB	79
Le Sueur.	Célèbre ch. des nymphes.	*Télémaque.*	SSC	4
—	Célèbre prière	*Mort d'Adam.*	TTB	18
—	Chœur de matelots.	*Paul et Virginie.*	TTB	24
—	Chœur des couronnes.	*Télémaque.*	SSC	38
—	Pour notre père !	*Mort d'Adam.*	TTB	45
—	L'amour filial.	d°	SBB	52
—	Chœur aérien	d°	SSC	74
—	Chant d'admiration	*Télémaque.*	SSSS	95
—	Chœur de chasse	d°	SSC	110
—	La protestation	d°	SSSC	124
—	Célèbre ch. des Vents.	d°	TTBB	1 6
—	Joie et douleur	*Mort d'Adam.*	SSC	191
N. Louis.	Prière	*Marie-Thérèse*	SSC	14
—	Chœur de conjurés	d°	TTBB	54
—	Chant de fête.	*Les Deux sergents.*	TTTBB	167
Maillart.	Chœur de chasseurs.	*Gaëlbeza.*	TTBB	209
Mendelssohn.	Hymne au soleil.	*Antigone.*	TTBB	205
Meyerbeer.	Air célèbre.	*Robert-le Diable.*	TTBB	85
—	Célèbre valse infernale	d°	TTTBB	97
—	Chœur de baigneuses.	*Les Huguenots.*	SSSC	115
Monpou.	Charmant séjour.	*Piquillo.*	SSC	31
—	Célèbre romance.	*Lambert Simnel.*	SSS	40
—	Célèbre ch. national.	d°	TTB	57
Niedermeyer.	Trio bouffe	*Marie-Stuart.*	SSB	65
—	Célèbre ch. de buveurs.	d°	TTBB	104
—	Le Serment.	d°	TTB	214
Potter.	Célèbre prière.	*Pascarello.*	SSC	6
—	La Cloche.	*Caquet du Couvent.*	SSC	20
L. Ricci.	Célèbre valse	*Scaramouche.*	SSC	46
—	Chœur d'introduction.	d°	TTB	61
—	Tristesse	d°	SSC	69
Scard.	Loin du pays !	*La Tête de Méduse.*	TTB	94
—	Victoire !	d°	TBB	119
Thys.	Filez, filez.	*La Sournoise.*	SS	87
—	Chant de buveurs.	d°	TTB	122

TABLE ALPHABÉTIQUE

des **42 opéras nouveaux** (propriété) d'où sont extraits les 85 morceaux célèbres formant **ce premier volume :**

1 Antigone.
2 L'Ame en peine.
3 Le Bouquet de l'Infante.
4 Cagliostro.
5 Le Caquet du couvent.
6 Christophe Colomb.
7 Le Code noir.
8 Le Concert à la Cour.
9 Les Deux sergents.
10 Le Dilettante.
11 Le Fanal.
12 La Fête du village.
13 Gastibelza.
14 Gibby.
15 Les Huguenots.
16 La Juive.
17 Lambert Simnel.
18 Lucie de Lamermoor.
19 Marguerite
20 Marie de Rohan.
21 Marie Stuart.
22 Marie-Thérèse.
23 Masaniello.
24 Mort d'Adam.
25 La Muette.
26 Ne touchez pas à la Reine.
27 Pascarello.
28 Paul et Virginie.
29 Petit chaper. rouge.
30 Piquillo.
31 Postillon Lonjumeau.
32 Le Puits d'amour.
33 Robert-le-Diable.
34 Le Roi d'Yvetot.
35 Sarah.
36 La Saint-Sylvestre.
37 La Sournoise.
38 Télémaque.
39 La Tête de Méduse.
40 La Tentation.
41 Les Voitures versées.
42 Zampa.

En vente : PRIX **7** F. NET, ce 1er volume.

(de 225 pages grand in-8°) broché, contenant les 85 morceaux ci-dessus, composés par 26 auteurs et accompagnés de biographies et revues musicales.

Ce volume se divise aussi en deux parties. — Chaque partie se vend 3 fr. 50 c. net en feuilles.

Chaque partie est formée de 7 livraisons. — Chaque livraison de 16 pages coûte 50 c. net.

PARIS, A. VIALON, rue de la Bourse, n° 1, chez **A. BRULLÉ**, Éditeur, grande galerie des Panoramas, 14.

BRANDUS et Cie, 87, rue Richelieu, Éditeurs des

OPÉRAS COMIQUES

DE

F. HALÉVY.

LE

VAL D'ANDORRE.

Grande partition ..... 200 net.
Parties d'orchestre ..... 200 net.

LA PARTITION.

Pour *piano et chant*, in-8° ..... 15 net.
» *piano seul*, in-8° ..... 8 net.

LA

FÉE AUX ROSES.

Grande partition ..... 200 net.
Parties d'orchestre ..... 200 net.

LA PARTITION.

Pour *piano et chant*, in-8° ..... 15 net.
» *piano seul*, in-8° ..... 8 net.

LES

MOUSQUETAIRES DE LA REINE

Grande partition 400
Parties d'orchestre 400

LA PARTITION.

Pour *piano et chant*, in-8° ..... 15 net.
» *piano seul*, in-8° ..... 8 net.

MORCEAUX POUR PIANO SUR DES THÈMES DE CES OUVRAGES :

Ouverture pour piano ..... 6 »
» à 4 mains 7 50
A. Adam. Six petits airs très-faciles ..... 6 »
Burgmuller. Valse brillante ..... net. 3 »
Croisez. Op. 45. Fantaisie ..... 6 »
» Op. 46. Duo facile à 4 mains ..... 6 »
Duvernoy. Op. 181. Fantaisie ..... 6 »
Goria. Op. 47. Fantaisie dramatique ..... 9 »
Heller. Op. 64. Caprice brillant 7 50
Hunten. Op. 165. Fantaisie 7 50
Kalkbrenner. Op. 168. Fantaisie brillante 7 50
Lecarpentier. Deux bagatelles, chaque ..... 5 »
Osborne. Op. 77. Fantaisie 7 50
Redler. Op. 137. Fantaisie ..... 5 »
Rosellen. Op. 111. Fantaisie brillante ..... 9 »
» La même à 4 mains ..... 9 »
Schubert. Mosaïque, en 2 suites, chaque 7 50
Talexi. Op. 17. Fantaisie brillante ..... 6 »
Wolff. Op. 156. Souvenir du Val d'Andorre, duo à 4 mains ..... 9 »
Polkas par **Fessy** et **Pasdeloup**, chaque ..... 3 »
Deux quadrilles par **Musard**, pour piano et à 4 mains, chaque 4 50
Un quadrille par **Lecarpentier** 4 50
Redowa par **Fessy** ..... 3 »
Valse par **Marcalihou** ..... 3 »

POUR MUSIQUE INSTRUMENTALE.

Bériot et Wolff. Op. 155. Grand duo pour piano et violon ..... 9 »
N. Louis. Op. 178. Sérénade id. id. ..... 9 »
Panofka. Mosaïque, id. id. en 2 suites, ch., 9 »
» Op. 61. Grande fantaisie pour violon avec accompagnement de piano 7 50
Lee. Op. 50. Réminiscences du Val, pour violoncelle avec accomp. de piano ..... 6 »
Seligmann. Op. 49. Fantaisie pastorale pour violoncelle avec acc. de piano 7 50
Walckiers. Deux fantaisies faciles p. flûte 6 »
Guichard. Op. 18. Fantaisie pour cornet à piston et piano 7 50
Verroust. Op. 53. Fantaisie pour hautbois avec piano 7 50
Adam. Pas redoublé pour musique militaire. 5 »
Fessy. Fantaisie pour fanfare de cavalerie 7 50
» 2 quadrilles pour musique mil., chaque 7 50
Mohr. 2 pas redoublés, id. id ..... 6 »
» Polonaise pour id. ..... 6 »

L'OUVERTURE ET LES AIRS

Arrangés pour

Musique militaire, 3 suites par **Mohr**, chaque 20 »
2 Violons et violon seul par **N. Louis** 9 fr. et 7 50
2 Flûtes et flûte seule par **Walckiers** 9 fr. et 7 50
2 Cornets et cornet seul par **Guichard** 9 fr. et 7 50

Ouverture pour piano ..... 2 50 net.
» à 4 mains ..... 3 » net.
Beyer. Fantaisie ..... 3 » net.
Burgmuller. Valse brillante ..... 3 » net.
Croisez. Op. 49. Fantaisie ..... 2 » net.
» Op. 48. Duo à 4 mains ..... 2 50 net.
Duvernoy. Op. 185. Fantaisie ..... 2 50 net.
Goria. Op. 55. Caprice brillant ..... 4 » net.
Hunten. Op. 173. Fantaisie brillante ..... 2 50 net.
Lecarpentier. Deux bagatelles, chaq. 2 » net.
Osborne. Op. 73. Fantaisie ..... 3 » net.
Redler. Op. 141. Fantaisie facile ..... 2 50 net.
Rosellen. Op. 119. Fantaisie élégante. 4 » net.
» La même à 4 mains ..... 4 » net.
Voss. Op. 109. Fantaisie de salon ..... 3 » net.
Wolff. Op. 162. Duo à 4 mains ..... 4 » net.
Deux quadrilles par **Musard**, pour piano et 4 mains, chaque ..... 2 » net.
Quadrille par **Lecarpentier** ..... 2 » net.
Valses par **Etiling**, pour piano et 4 mains, chaque ..... 2 » net.
Polkas par **Pasdeloup**, pour piano et 4 mains, chaque ..... 1 50 net.
Redowa par **Pilodo**, pour piano et 4 mains 1 50 net.

POUR MUSIQUE INSTRUMENTALE :

N. Louis. Op. 189. Deux fantaisies gracieuses pour piano et violon, chaque ..... 3 » net.
Lee. Op. 54. Fantaisie pour violoncelle avec acc. de piano ..... 3 » net.
Guichard. Duo pour cornet et piano ..... 3 » net.
Leplus. Fantaisie pour flûte avec piano 3 » net.
Tulou. Fantaisie brillante avec acc. de piano ou de quatuor ..... 4 » net.
Marius Gueit. Deux fantaisies pour harmonium ..... 4 » net.
Mohr. Deux pas redoublés pour musique militaire, chaque ..... 2 50 net.

L'OUVERTURE ET LES AIRS

arrangés pour

Deux violons et violon seul, par **N. Louis** ..... 4 et 3 » net.
Deux flûtes et flûte seule, par **Walckiers** ..... 4 et 3 » net.
Deux cornets et cornet seul par **Caussinus** ..... 4 et 3 » net.

Ouverture pour piano 6
» à 4 mains 7 50
Beyer. Op. 82. Bouquet de mélodies ..... 6 »
» Op. 86. Deux rondinos, chaque ..... 5 »
Déjazet. Op. 37. Rondino ..... 6 »
Duvernoy. Op. 160. Fantaisie ..... 6 »
» Op. 161. Fantaisie à 4 mains ..... 6 »
Goria. Op. 21. Fantaisie de concert ..... 9 »
Hall. Op. 39. Fantaisie 7 50
Hunten. Op. 143. Fantaisie ..... 6 »
Kalkbrenner. Op. 178. Fantaisie 7 50
Lecarpentier. Deux bagatelles, chaque ..... 5 »
Ledue. Fantaisie ..... 6 »
Pixis. Op. 150. Caprice ..... 9 »
» Op. 151. Rondino 7 50
Poisot. Op. 17. Fantaisie à 4 mains ..... 9 »
Redler. Op. 98. Valse ..... 5 »
M. Rosellen. Op. 86. Fantaisie brillante ..... 9 »
» La même à 4 mains ..... 9 »
Schubert. Mosaïque. 4 suites, chaque ..... 6 »
Sowinski. Op. 65. Fantaisie ..... 9 »
Voss. Op. 76. Fantaisie militaire 7 50
Wolff. Op. 129. Grand duo à 4 mains ..... 9 »
Deux quadrilles par **Musard**, pour piano et à 4 mains, chaque 4 50
Ledue. Quadrille 4 50
Waldteufel. Valses 4 50

POUR MUSIQUE INSTRUMENTALE.

Brisson et Guichard. Op. 14. Duo pour piano et violon ..... 10 »
N. Louis. Op. 165. 19e sérénade pour piano et violon ..... 9 »
Panofka. Op. 57. Fantaisie pour violon avec acc. de piano 7 50
Lebouc. Op. 1. Fantaisie pour violoncelle avec acc. de piano 7 50
Fursteuau. Op. 180. Rondino pour flûte avec acc. de piano 7 50
Walckiers. Op. 84. Grande fantaisie pour flûte avec acc. de piano ..... 9 »
» Op. 85. Deux fantaisies pour flûte seule, chaque ..... 5 »
Collavier d'Albici. Op. 20. Fantaisie pour cornet avec acc. de piano ..... 6 »
Fessy. Fantaisie pour musique militaire ..... 10 »
Mohr. Deux pas redoublés pour musique militaire, chaque ..... 6 »
» Valse pour musique militaire ..... 6 »
» Polonaise pour musique militaire ..... 6 »

L'OUVERTURE ET LES AIRS

Arrangés pour

2 violons et violon seul, par **Panofka** .. 9 et 7 50
2 flûtes et flûte seule, par **Walckiers**. 7 50 et 6 »
2 cornets et cornet seul, par **Collavier-d'Albici** ..... 7 50 et 6 »
2 cornets, cor et ophicléide basse, par **Lemoine** 9 »

L'ÉCLAIR.

Grande partition : 300 fr. — Morceaux détachés de chant avec acc. de piano. — Parties d'orchestre : 300 fr.

Partition pour piano et chant, in-4°, net 30 fr., — in-8°, net 8 fr.

PARIS, IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

17e Année. N° 35. 1er Septembre 1850.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres. Cramer, Beale et Cie, 201 Regent street.
St-Pétersbourg. Belizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musical.
Rome. Merle.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Id.
Leipzig. Michelsen.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements et Belgique.. . . . 30
Etranger. 34

Annonces.

50 cent. la ligne. . . . . pour 4 fois.
30 cent. . . . . pour 3 fois.
20 cent. . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Histoire de la musique par ses monuments (5e et dernier article), par **Fétis** père. — Honoré de Balzac. — Fête de l'alliance des arts, des lettres et de l'industrie. — Les mouchettes de Zingarelli. — Nouvelles.

L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE PAR SES MONUMENTS.

CINQUIÈME ET DERNIER ARTICLE (1).

Ce que devait être la musique après que les maîtres du XVIIe siècle eurent développé dans leurs compositions le principe dramatique découvert par Monteverde, nul ne pouvait le prévoir; nul ne pouvait saisir *à priori* la multitude de formes sous lesquelles ce principe s'est manifesté dans la suite, car les secrets du génie ne se devinent pas. Peut-être se persuadait-on déjà, comme cela se voit aujourd'hui, que l'art était épuisé, qu'il ne restait plus rien à faire, et que les artistes seraient désormais réduits à copier Scarlatti, Carissimi et quelques autres vieux maîtres dont les œuvres n'ont maintenant d'existence que dans la poussière des bibliothèques et dans la mémoire de quelques érudits. Cependant, cet art venait en quelque sorte de naître, et n'avait que préludé à ses belles destinées. Tel était le sujet que j'avais à traiter dans la dernière séance de mon cours improvisé sur l'histoire de la musique par ses monuments.

Vers 1730, Alexandre Scarlatti venait de descendre dans la tombe. Quelques musiciens habiles, au nombre desquels on remarquait Gaetano Greco, Porpora, Gasparini, Lotti et les deux Bononcini, continuaient avec bonheur l'école de cet illustre maître; mais, hommes de science et de goût plutôt qu'artistes de génie, ils suivaient ses traditions et ne brillaient pas comme inventeurs. Un seul entre eux mérite une distinction : je veux parler de Lotti, compositeur vénitien, héritier de la hardiesse de quelques-uns de ses concitoyens dans sa musique d'église et de chambre, mais qui, dans la musique de théâtre, ne paraît pas avoir eu le même bonheur. L'artiste prédestiné, celui qui devait être à la fois grand dans tous les genres ne s'était pas encore manifesté, lorsque déjà ceux qui viennent d'être nommés jouissaient d'une belle renommée. Cet artiste, dont la vie fut malheureusement bien courte, est généralement connu sous le nom de *Pergolèse*. Quoiqu'il ait beaucoup plus produit qu'on ne le croit communément, un petit nombre de ses ouvrages a suffi pour lui assurer une gloire immortelle. Méconnu d'abord, et peu favorisé par le succès, il ne fut compris qu'après sa mort; mais à peine eut-il cessé de vivre, qu'un enthousiasme universel s'empara des populations pour des œuvres qui n'avaient inspiré qu'un médiocre intérêt du vivant de leur auteur.

Le tempérament mélancolique de Pergolèse le portait naturellement à l'expression tendre et passionnée dans sa musique; cependant, il a prouvé dans sa *Serva padrona* qu'il avait aussi le secret de cette verve bouffonne qui a été le patrimoine des compositeurs napolitains pendant toute la durée du XVIIIe siècle Ce petit opéra, et le *Stabat Mater* pour voix de soprano et de contr'alto, sont les seules productions de Pergolèse qui ont été connues du public français; mais le succès qu'elles obtinrent à Paris, et même dans les provinces, depuis 1760, a été si grand qu'on y a longtemps considéré leur auteur comme le plus éminent des compositeurs italiens, bien qu'on ne connût guère les autres. Ce qui est plus vrai, c'est que Pergolèse a commencé la prodigieuse série de musiciens de génie qui ont immortalisé l'école de Naples pendant près d'un siècle.

Obligé de me renfermer dans des limites étroites pour le choix des morceaux destinés à faire mieux comprendre le sens de mes paroles, je ne pus faire entendre de Pergolèse dans cette séance que quelques-uns des plus beaux versets du *Stabat*, très-bien chantés par Mme Raviz et par Mlle Cocquereau. L'heureux mélange des formes classiques et de l'expression tendre dont ces morceaux sont empreints, le caractère noble et grand qui brille dans tous, firent la plus profonde impression sur l'assemblée intelligente que j'avais pour auditoire.

L'objet de la première partie de cette séance était de faire connaître la situation générale de la musique jusqu'en 1750. Rameau y prenait nécessairement une place importante comme compositeur et comme théoricien. Après avoir exposé rapidement ce que ce grand musicien avait fait pour la création du premier système régulier d'harmonie qui eût été produit, je le considérai dans ses œuvres de musique instrumentale et dans les modifications qu'il fit subir à la musique dramatique. Depuis Lulli, il n'y avait eu que des imitateurs de son style. Rameau, plus harmoniste, plus varié dans ses formes, plus énergique dans les chœurs, et plus habile dans l'art d'instrumenter, fit une réforme de l'opéra français, qui trouva d'abord des détracteurs parmi les anciens admirateurs de Lulli, mais qui finit par triompher des préventions et qui prépara la transformation complète, accomplie plus tard par le génie de Gluck. Un air avec récitatif d'*Hippolyte et Aricie* (Puissant maître des flots) a prouvé que je n'accordais pas au talent du compositeur une importance exagérée.

Dans la première moitié du XVIIIe siècle, la musique a pour interprètes sublimes, en Allemagne, Haendel et Jean-Sébastien Bach. Le premier avait déjà appartenu au siècle précédent, et j'avais donné, dans une autre séance, un beau spécimen de la puissance de son talent, par l'exécution d'un air admirable et de beaux chœurs, tirés de l'oratorio, *Judas Machabée*. Bach, plus grand encore, plus original, plus créateur, plus universel, et qui a porté dans tous les genres la

(1) Voir les nos 22, 29 juin, 7 et 21 juillet.

nouveauté des idées, la hardiesse des conceptions, la variété et la perfection des formes; Bach, qui a réuni au sentiment le plus vif l'esprit de combinaison le plus étonnant dont l'histoire de l'art offre l'exemple; Bach, dis-je, ne me laisse d'autre ressource que de parler de son immense génie, renonçant à le faire connaître par des fragments qui n'auraient donné qu'une notion trop imparfaite du talent de ce grand homme. Car ce n'est ni par ses œuvres, si justement célèbres pour le clavecin, ni par ses incomparables compositions pour l'orgue, ni par quelque air emprunté à ses cantates d'église avec orchestre, dont le nombre s'élève à plusieurs centaines; c'est par l'ensemble de tout cela, par ses messes, ses oratoires, ses concertos, symphonies, ouvertures; c'est par la multitude d'inventions qui brillent dans ces prodigieuses productions d'un talent aussi fécond que varié, qu'on peut avoir une juste idée de l'artiste que je voulais faire connaître à mon auditoire. J'osai croire cette fois que ma parole atteindrait mieux ce but que l'exécution d'un seul morceau choisi entre des milliers d'autres productions. Il est vrai que l'enthousiasme dont j'étais saisi en parlant d'un des trois ou quatre plus éminents génies qui resplendissent dans l'histoire de l'art, augmentait les regrets des hommes intelligents qui m'écoutaient; mais les regrets me semblèrent préférables à une audition insuffisante des belles œuvres dont je venais de parler.

La première époque de la musique en Italie finit vers 1750. Les compositeurs qui l'ont illustrée furent, outre ceux qui ont été nommés précédemment, Léo, Durante et Feo; à la seconde époque appartiennent Majo, Jomelli, Galuppi, Traetta, Piccinni et Sacchini, artistes de la plus grande valeur, et tous inventeurs de mélodies expressives et de formes, soit dans les airs, soit dans les morceaux d'ensemble, soit même dans l'instrumentation à laquelle ils donnèrent plus d'intérêt et d'importance. Pour donner à mon auditoire un exemple de la portée du talent de ces maîtres, je fis entendre un air de la plus grande beauté (*Confusa, smarrita, spiegarti vorrei*), tiré de l'*Olimpiade* de Jomelli. Le sentiment dramatique porté au plus haut degré, la nouveauté, l'originalité de la forme du chant, la progression de l'intérêt soutenue jusqu'au bout, le choix de l'harmonie et le mouvement passionné de l'accompagnement, font de ce morceau une des plus belles créations de la musique théâtrale : chanté par Mlle Coquereau, élève de Géraldy, il a fait naître le plus vif enthousiasme.

Pendant que les artistes qui viennent d'être nommés soutenaient si dignement la gloire de l'Italie par la beauté et la multiplicité de leurs ouvrages, la musique française prenait une forme nouvelle dans l'opéra-comique. Ce qu'on avait appelé de ce nom depuis le temps de la régence était quelque chose de moins que le vaudeville de nos jours; car sous le titre d'*opéras-comiques*, Lesage, Piron, Collet, et d'autres, n'avaient fait que de petites comédies qu'on avait substituées aux anciens canevas italiens, et dans lesquelles les acteurs chantaient des couplets qui n'eurent d'abord aucun accompagnement. Ainsi le voulait le privilége du théâtre italien et celui du théâtre de la foire Saint-Laurent, auquel on donnait spécialement le nom d'*Opéra-Comique*. L'arrivée à Paris des premiers bouffons italiens, en 1753, qui firent entendre pour la première fois en France les opéras-bouffes de leur pays, et donnèrent lieu, comme on sait, à l'ardente polémique connue sous le nom de *querelle des bouffons*, et dont la lettre de J.-J. Rousseau et les pamphlets de Grimm donnèrent le signal, fut l'occasion qui fit connaître au public français une forme de pièces musicales plus dignes du nom d'*opéras-comiques*, que ce qu'on avait connu jusqu'alors. Après le départ des bouffons, en 1754, et lorsque l'on ne songea plus aux disputes que leur spectacle avait fait naître, on comprit qu'il y avait quelque chose de bon à leur emprunter, et après avoir traduit quelques unes de leurs pièces pour le théâtre de la comédie italienne, on imagina de les imiter. Le premier essai fut fait par Dauvergne, dans le petit opéra des *Troqueurs*; puis Duni, compositeur italien, d'un talent naturel et facile, écrivit de petits ouvrages où l'on remarque des airs d'une naïveté charmante, entre autres, *Mazet*, le *Milicien*, la *Clochette* et la *Fée Urgèle*. Le talent de Duni n'avait pas une grande portée, quoiqu'il eût écrit dans sa patrie des ouvrages plus importants qui avaient obtenu du succès; mais il eut le mérite de mettre les compositeurs français sur la voie d'un nouveau genre de musique, dont l'expression vraie des paroles était le mérite principal, et le plus analogue à l'éducation musicale du public. Après Duni, Monsigny, attaché à l'intendance de la maison du duc d'Orléans, écrivit aussi des opéras-comiques, dont il agrandit les formes, et dans lesquels il fit preuve d'autant de verve comique que de sensibilité. Philidor, plus savant musicien, mais moins heureux dans l'inspiration des mélodies, fut aussi un des modèles du nouveau genre à la mode, et Dezaide suivit les traces de ces deux modèles, et trouva d'heureux chants en écrivant ses petits opéras de *Blaise et Babet* et de *Julie ou l'erreur d'un moment*. Pour donner à mon intelligent auditoire une idée des anciennes formes de l'art, maintenant tombées dans l'oubli, je lui fis entendre la romance du premier de ces ouvrages (*Lise chantait dans la prairie*), et le petit duo (*D'un dépit jaloux*), dont les naïves et touchantes mélodies furent vivement applaudies.

Le véritable opéra-comique français n'avait pas plus de quinze années d'existence lorsque Grétry arriva à Paris. La nature l'avait formé pour ce genre de musique. Dès son début, il s'y posa en maître; non qu'il eût les qualités d'un grand musicien, soit par la force de la pensée, soit par l'organisation harmonique; mais, doué de la faculté d'inventer de belles mélodies, et surtout ayant un sentiment exquis de la vérité scénique et le don de l'expression juste et vrai de la parole, il porta ces qualités jusqu'à leur plus entier développement et leur dut ses plus beaux succès. Pour faire comprendre ce qu'il fut comme mélodiste, je fis entendre le cantabile plein de charme de *Zémire et Azor (Du moment qu'on aime)*, chanté avec un talent remarquable par M. Cornelis, formé à l'école de Géraldy, et maintenant professeur de vocalisation et de chant au Conservatoire de Bruxelles; ensuite le duo de la *Fausse magie (Quoi! c'est vous qu'elle préfère!)*, chef-d'œuvre de vérité dans la déclamation musicale, fournit la preuve de la supériorité de l'artiste en ce genre. Ce duo fut rendu d'une manière parfaite par Géraldy et Cornélis.

L'époque où Grétry commença sa carrière fut précisément celle où Gluck, entré dans la voie de sa destination, vint opérer la transformation de l'opéra sérieux en France. Bien peu de musiciens savent aujourd'hui quel fut le mérite de cette transformation. Pour l'apprécier à sa juste valeur, il faudrait savoir ce qu'il y avait de langueur et de monotonie dans les œuvres des prédécesseurs de ce grand homme. Nonobstant le mérite de Rameau, mérite incontestable, il est certain que l'Opéra français était entaché de vieilles traditions contraires à la vérité dramatique, et manquait absolument de variété dans les moyens et dans les effets. Tout était, d'ailleurs, défectueux dans l'exécution. Le chant était surchargé de traits de mauvais goût; et telle était l'inhabileté des instrumentistes de l'orchestre, qu'on avait été obligé de former parmi eux un noyau d'élite qui seul accompagnait les airs et le récitatif, tandis que les autres restaient inactifs. Cet orchestre, réduit à un petit nombre d'exécutants, s'appelait le *petit chœur*. Le *grand chœur*, composé de tous les symphonistes, bons et mauvais, s'appelait le *grand chœur*. Démancher sur les violons et les basses passait pour une opération si difficile, que les compositeurs en évitaient avec soin les occasions, et que, lorsqu'il fallait y recourir, le chef d'orchestre prévenait à l'avance les exécutants, afin qu'ils ne fussent pas pris au dépourvu. Quant à la justesse des intonations, on y attachait si peu d'importance, que les violonistes jouaient avec des gants en hiver. Cette dernière circonstance, qui paraît fabuleuse, m'a été certifiée par Chelard, père du compositeur, aujourd'hui maître de chapelle à la cour de Saxe-Weimar, et par Pérignon, ancien premier violon de l'Opéra, et mari d'une danseuse qui eut autrefois une brillante réputation.

Telle était la situation de la musique à l'Opéra de Paris lorsque

Gluck y arriva, précédé d'une réputation méritée, qui acquit plus d'éclat encore après qu'il se fut élevé aux plus hautes conceptions dans les deux *Iphigénie*, dans l'*Armide* et dans les modifications qu'il fit à son *Alceste* et à l'*Orphée*. Ce grand artiste fut d'abord saisi de découragement lorsqu'il connut la nullité des éléments mis à sa disposition pour son premier ouvrage. Il comprit qu'il avait tout à faire et qu'il devait d'abord s'occuper de l'éducation de tous les interprètes de sa pensée. Il devint donc tour à tour maître de chant des acteurs, maître de danse, costumier, décorateur, et montra aux instrumentistes la manière d'exécuter les passages qui n'étaient pas dans le cercle de leurs habitudes. Enfin, le jour de la première représentation d'*Iphigénie en Aulide* arriva. Il semblait que le public dût rendre grâce à celui qui lui faisait entendre une musique expressive, variée, conforme à la vérité de l'action dramatique; qui donnait plus de force, d'activité et de mouvement à cette action; qui, de plus, avait fait disparaître du chant les éternels trilles et ports de voix dont il était précédemment surchargé; enfin, qui substituait à l'accompagnement monotone et languissant de Lulli et de ses imitateurs, une instrumentation pittoresque et d'une allure entraînante. Mais le public se composait en grande partie de lullistes et de ramistes. Ce même public était trop peu avancé dans son éducation musicale pour pouvoir comprendre tout d'abord une musique si nouvelle pour ses oreilles; enfin, il se laissait diriger dans ses jugements par des gens de lettres plus ignorants et surtout plus entêtés que lui. Le résultat de ces circonstances fut que s'il y eut des admirateurs de la musique nouvelle, il y eut aussi beaucoup de détracteurs. Dès lors, commença une nouvelle guerre de salon et de journaux à l'occasion d'un opéra.

On ne se borna pôint à disputer, car bientôt les antagonistes de l'auteur d'*Iphigénie* songèrent à lui opposer un autre grand musicien, et firent choix de Piccinni, considéré à cette époque comme le plus éminent compositeur italien. Flatté de l'honneur qu'on lui faisait, ignorant le danger auquel il s'exposait, et déterminé par les avantages dont on le berçait, cet illustre maître arriva à Paris pour y écrire l'opéra de *Roland*. Dès ce moment, les antagonistes de Gluck eurent un drapeau comme ses partisans; les deux partis se distinguèrent en *gluckistes* et en *piccinnistes*. Les pamphlets, les articles de journaux et les bons mots se multiplièrent en faveur ou contre chacun des champions, et la dernière chose dont on s'occupa fut d'être juste et raisonnable dans la défense des opinions.

Après avoir fait à mes auditeurs l'histoire de cette fameuse querelle, qui durait encore plus de vingt ans après, je crus ne pouvoir mieux faire que de leur faire juger par eux-mêmes de la vanité de ces discussions à vide, et de leur démontrer, par l'audition des œuvres des deux maîtres, que l'un comme l'autre a des beautés qui lui sont particulières. Je commençai par une grande partie du premier acte de l'*Alceste* de Gluck, sublime composition qui a conservé toute sa force et sa fraîcheur. Ce qu'il y a là de beautés exigerait un long article, si j'en voulais faire l'analyse, et quelque effort que je fisse, je resterais au-dessous de ma tâche; car si les artifices de l'art peuvent être expliqués, le sentiment et les inspirations du génie ne se peuvent faire comprendre que par leurs œuvres. Tout ce que j'aurais pu dire des créations du talent de Gluck n'aurait pas fait comprendre à ceux qui m'écoutaient quelle fut la puissance de ce talent, comme le fit l'exécution des scènes d'*Alceste*, qui fut d'ailleurs très-satisfaisante. Rien ne peut rendre l'enthousiasme dont fut saisie l'assemblée aux accents de cette belle composition. L'intelligent auditoire comprit très-bien ce qui distingue le talent de Gluck de celui de tous les autres compositeurs, et sans faire de comparaisons, qui manquent toujours de justesse, il reconnut dans ce qu'il venait d'entendre l'œuvre d'un génie de premier ordre.

Il ne suffisait pas d'avoir fait connaître ce qui justifie jusqu'à certain point les préventions des *gluckistes*, il fallait montrer que, si les *piccinnistes* avaient manqué de jugement et de véritable connaissance de l'art dans leur aversion pour la musique de l'auteur d'*Alceste*, ils étaient mieux fondés dans leur admiration pour les œuvres de son rival. Il n'y avait pas de comparaison à faire entre ces deux grands artistes. Gluck avait pris l'art par un côté qui était inaperçu avant lui, et il s'était senti toutes les qualités nécessaires pour le mettre en relief; il y a donc dans sa musique une originalité plus saisissante que dans celle de Piccinni; mais le génie qui crée de belles et touchantes mélodies était chez celui-ci dans toute sa splendeur. Il m'a suffi pour le prouver de faire entendre l'air de *Didon* (Ah! que je fus bien inspirée), chef-d'œuvre de noble et tendre inspiration. Ce qu'il y a d'amour, de charme et de grâce dans cet admirable morceau ne peut être compris qu'à son audition. Virgile lui-même, si beau dans les vers qui peignent la tendresse de Didon pour Enée, ne s'élève pas jusque là, car la poésie sera toujours inférieure à la musique dans l'expression des sentiments. Ce bel air, fort bien chanté par Mlle Vanden Hante, élève de Giraldy, qui paraît destinée à briller sur la scène, cet air, dis-je, fit la plus vive impression par son charme irrésistible, et l'on comprit que le musicien doué de ces belles inspirations était un digne rival du puissant génie auquel la France dut la régénération de sa tragédie lyrique.

Un genre qui tient le milieu entre cette tragédie et l'opéra-comique, comme le drame prend sa place en littérature entre la comédie et la tragédie, l'opéra de demi-caractère, ou, comme disent les Italiens, l'opéra demi-seria, fut imaginé vers 1780. Cette époque est la troisième pour la gloire de la musique italienne dans le XVIIIe siècle. Trois artistes du plus rare talent la représentent et la résument dans leurs ouvrages; on comprend que je veux parler de Cimarosa, de Paisiello et de Guglielmi, génies féconds, aussi remarquables par le charme répandu dans leurs productions que par le nombre de leurs ouvrages. Admirables de verve dans leurs opéras-bouffes, mais moins énergiques que leurs prédécesseurs, Majo, Jomelli et Piccinni dans l'opéra sérieux, ils eurent le mérite de la création de ce genre demi-sérieux dans lequel ils trouvèrent des formes nouvelles. L'intérêt qui s'applique au drame puisé dans les conditions ordinaires de la société fit le succès de ce genre nouveau, favorable d'ailleurs à la musique, et moins difficile à traiter que l'opéra sérieux proprement dit. Dans le temps même où ce genre se produisait en Italie, il se faisait connaître en France. Un des compositeurs qui y réussit le mieux fut Dalayrac. La nature qui l'avait doué de la faculté d'inventer des chants naturels et pleins de sentiment, semblait l'avoir destiné à la musique dramatique de demi-caractère. Dans *Nina ou la folle par amour*, il donna une remarquable preuve de son talent pour ce genre. Rien de plus touchant, de plus vrai que les mélodies du rôle de *Nina*. J'en donnai pour exemple la délicieuse romance *Quand le bien aimé reviendra*; mais je crus devoir faire la comparaison de ce morceau avec la cantilène de Paisiello *(Il mio ben quando verrà)* dans son ouvrage sur le même sujet; cantilène moins simple à la vérité, mais dont le caractère est plus poétique, et dont toute la dernière partie, en particulier, est de la plus admirable inspiration. Ce dernier morceau, chanté par Géraldy avec un sentiment parfait, produisit sur l'auditoire la plus vive impression.

En Allemagne, parmi les nombreux artistes de mérite qui brillèrent pendant la seconde moitié du XVIIIe siècle, deux surtout, à savoir: Joseph Haydn et Mozart, s'élevèrent comme des géants. Si le premier de ces deux grands hommes ne dépassa pas les limites d'une musique sage et bien écrite dans ses œuvres pour l'église et pour le théâtre, il fut aussi remarquable par l'invention que par le goût dans le genre instrumental, et l'on peut dire sans exagération qu'il fut le créateur de la symphonie et du quatuor, quoique beaucoup d'autres musiciens en eussent écrit avant lui. Tous ses ouvrages dans ces deux spécialités de l'art sont des modèles de perfection dont la valeur est à l'abri des outrages du temps, et qui seront toujours écoutés avec admiration, parce que le beau véritable n'a pas d'époque et ne vieillit pas.

Quant à Mozart, je n'ai plus rien à en dire, car j'ai souvent exprimé et développé mon opinion sur les productions de son génie, et l'on sait que je les considère comme les merveilles de l'art. Ce fut donc en quelques phrases que je parlai de cet artiste prodigieux qu'aucun autre n'a égalé pour l'universalité du génie, l'abondance des idées et la perfection de la forme. Pour clore une séance si longue et si remplie, je me bornai à faire entendre deux spécimens de son style dramatique, empruntés à la partition des *Noces de Figaro* (*Voi che sapete*, et *non pia andrai*), dont le rare talent de Géraldy mit les beautés en relief.

Là s'arrêtait le plan historique que je m'étais tracé pour mon cours; car je ne voulais pas aller au-delà du XVIIIe siècle, qu'on peut appeler à bon droit *le grand siècle de la musique*, tant par le nombre d'artistes illustres qu'il a produits que par l'importance de leurs travaux et la multitude d'inventions qu'il a vues naître. Non que la première moitié du siècle actuel n'ait produit aussi des hommes d'un génie sublime et d'un talent immense; mais nous sommes trop près d'eux pour qu'on puisse en parler avec le détachement d'intérêt et d'affection qu'il faut porter dans l'histoire; et d'ailleurs, leurs ouvrages sont trop connus et trop souvent entendus pour qu'il soit nécessaire d'en réveiller le souvenir.

FÉTIS père.

HONORÉ DE BALZAC.

Vous m'engagez à écrire ce que je vous contais un jour de mes relations avec l'illustre écrivain que nous venons de perdre, longtemps avant qu'on pût se douter qu'il serait jamais un écrivain, et de l'événement qui fut l'une des grandes surprises et des grandes admirations de ma vie. Cet événement n'a rien que de très-simple pour tous ceux qui savent à quelles lois profondément diverses obéit l'éducation des hommes de génie, si rapide, si impétueuse et si précoce chez la plupart, si lente, si tardive chez quelques-uns, et pourtant j'imagine sans peine quel dut être l'étonnement des contemporains, des amis, des intimes de Jean-Jacques Rousseau, lorsqu'à trente-huit ans l'éclair jaillit pour la première fois de son imagination, de sa plume, et qu'une révélation aussi imprévue de lui-même que des autres l'enleva de si bas pour le porter si haut!

La transfiguration de Balzac ne se fit pas si tard et n'eut pas autant d'éclat; mais elle fut plus radicale, plus complète, si l'on compare le Balzac de vingt ans à celui de trente, plus singulière et plus merveilleuse si l'on oppose l'auteur des romans de M. Viellerglé et d'Horace Saint-Albin à celui des *Scènes de la vie privée*, d'*Eugénie Grandet* et de tant de chefs-d'œuvre.

C'est entre dix-huit et dix-neuf ans que j'ai connu l'homme dont je vous parle. Il s'en fallait de quelques jours que j'eusse une année de plus que lui. Si vous avez lu son livre intitulé : *Louis Lambert*, cette histoire d'un écolier sublime et incompris, dont il avait été le camarade, le confident et en quelque sorte l'initié, vous vous rappelez le tableau peu flatté de leur existence commune au lycée de Vendôme; vous vous souvenez du rôle peu brillant qu'ils y jouaient, malgré des facultés éminentes, celle de la mémoire, par exemple, dont ils s'obstinaient à ne se servir que pour leur usage particulier. « Notre in-» dépendance, dit l'historien de *Louis Lambert*, nos occupations illi-» cites, notre fainéantise apparente, l'engourdissement dans lequel » nous restions, nos punitions constantes, notre répugnance pour nos » devoirs et nos pensums, nous valurent la réputation incontestée » d'être des enfants lâches et incorrigibles. Nos maîtres nous mépri-» sèrent, nous tombâmes également dans le plus affreux discrédit » auprès de nos camarades, auxquels nous cachions nos études de » contrebande par crainte de leurs moqueries. »

Suivant les traditions collégiales, ces moqueries avaient tout d'abord doté les deux amis, les *faisants*, comme on disait alors, de deux sobriquets constamment substitués à leurs noms propres. Louis Lambert avait été surnommé *Pythagore*, parce que le jour de son arrivée il ne répondit rien aux interrogations, aux brocards, aux impertinences dont on ne manquait pas d'accabler les *nouveaux*, et que l'un des questionneurs s'écria qu'il sortait sûrement de l'école de Pythagore. Quant à Balzac, moins nouveau que Louis Lambert, il était appelé le *Poëte*, en raison de la manie qu'il avait de composer des poëmes, dont il nous donne lui-même une idée, en citant ce premier vers d'une épopée sur les Incas :

O Inca! ô roi infortuné et malheureux!

Le début promettait, et les écoliers s'en contentèrent pour juger du reste. Le *Poëte* et *Pythagore* étaient ensemble et séparément l'objet de leurs railleries quotidiennes, quelquefois de leurs colères et de leurs violences. « Nous vivions donc, dit encore Balzac, exactement comme » deux rats tapis dans le coin de la salle où étaient nos pupitres, éga-» lement retenus là durant les heures d'études et pendant celles des » récréations. Cette situation excentrique dut nous mettre et nous mit » en état de guerre avec les enfants de notre division. Presque tou-» jours oubliés, nous demeurions tranquilles, heureux à demi, sem-» blables à deux végétations, à deux ornements, qui eussent manqué » à l'harmonie de la salle. Mais parfois les plus taquins de nos cama-» rades nous insultaient pour manifester abusivement leur force, et » nous répondions par un mépris qui souvent faisait rouer de coups » le *Poëte* et *Pythagore*. »

Tel avait été Balzac au lycée de Vendôme, tel il fut, moins les coups, dans l'étude de maître Passez, notaire, rue du Temple, près de la rue Pastourelle, vis-à-vis de la rue Chapon, et dans la chambre assez vaste, mais perchée au cinquième étage, de son maître clerc, nommé Janvier. C'est un soir, dans cette chambre, que je fis connaissance avec Balzac; nous nous y réunissions de temps en temps pour faire une musique enragée (on n'y exécutait que des contredanses en quatuor) ou pour y débiter des fragments de pièces de théâtre (je me rappelle une parodie des *Vêpres Siciliennes* : Balzac et moi, nous faisions le public) ou enfin pour boire un punch exécrable, en nous livrant à un jeu effrayant, l'écarté à deux sous! Quand le jeu commençait, Balzac, toujours loquace et tapageur, commençait aussi à s'emparer de mon nom, qui en effet prête à l'équivoque, et à en abuser pour un vulgaire calembour, que depuis j'ai eu le plaisir d'entendre répéter en mille circonstances. J'en ai toujours réclamé le brevet d'invention au profit de Balzac; mais alors, ennuyé de le voir s'y complaire et m'en rebattre périodiquement les oreilles, il m'arriva plus d'une fois de lui dire : « Balzac, tâchez donc de trouver un autre mot: voici trop longtemps que celui-là vous sert! » Hélas! il devait encore servir à bien d'autres!

J'achevais mon cours de droit et j'allais être reçu avocat. Balzac travaillait dans l'étude de maître Passez, mais à peu près comme volontaire : il n'avait pas de rang dans la hiérarchie de la cléricature. Il était alors plutôt mince que gros de taille, plutôt maigre que gras de visage Il avait le teint coloré, les yeux clairs et brillants. Sa tournure, sa démarche, annonçaient une certaine satisfaction de soi-même et po taient ces symptômes de vigueur et de santé que l'on trouve communément sur les physionomies provinciales. Il habitait, dans la maison de son notaire, un entresol donnant sur la rue du Temple. Un soir, que je passais dans cette rue, je l'aperçus à travers les barreaux de fer eu coquille, dont sa fenêtre était ornée, arrangeant le nœud de sa cravate devant un miroir, à la lueur d'une seule chandelle, et je crois voir encore le sourire complaisant qu'il s'adressait à lui-même. Si je voulais peindre le symbole de la confiance et de l'*alacrité*, je ne chercherais pas d'autre modèle. Peut-être rêvait-il déjà une conception romanesque, une intrigue d'amour, un succès et des millions!

Dans l'étude, il ne jouissait pas d'un meilleur renom d'intelligence et de capacité qu'au collége de Vendôme. Le maître clerc était assez jovial et goguenard. Avec sa figure de fouine et ses petits yeux gris, il visait au *loustic*. « Savez-vous, me dit-il un jour en riant aux » éclats, ce que nous avons trouvé dans le pupitre de Balzac?... un

» Montaigne! Balzac qui lit Montaigne!... Ah! ah! ah! » Quelques mois plus tard, j'appris que Balzac avait déserté le notariat, et le maître clerc me dit encore, avec un accès d'hilarité homérique : « Le croiriez-vous?. . Balzac écrit dans les journaux!... Il est venu » nous montrer je ne sais quel méchant journal de théâtre où il y » avait un article de lui... C'est d'un mauvais!... d'un bête!... » Je confesse que j'étais disposé à le croire, et je le crois encore aujourd'hui. Enfin le jour vint où Balzac, toujours le même Balzac, avait fait un roman, seul ou en compagnie. Les clercs se le disputaient et le lisaient à tour de rôle pour en faire des gorges chaudes. Quel abîme entre cet informe avorton et le *Médecin de campagne*, le *Curé de village!* Sans aucun doute il y avait moins loin du concert burlesque donné par Jean-Jacques Rousseau chez Treitorens, à la romance *Que le jour me dure* et au *Devin de village!*

Plusieurs années se passèrent, durant lesquelles je ne rencontrai qu'une fois Balzac à l'orchestre du Vaudeville. Il ne me parut pas changé dans ses manières. Il parlait très-haut et faisait sonner son titre d'homme de lettres, en l'accolant à mon titre d'avocat. Il tâchait de faire effet sur la galerie. J'estimais peu ce genre de réclame et ne tardai pas à m'éloigner.

Des années s'écoulèrent encore. Quelque temps avant juillet 1830, un intime ami, auteur et très-bon juge, me parla du *Dernier chouan* et surtout des *Scènes de la vie privée*, qu'il venait de lire et dont il était charmé. Je lui demandai de qui étaient ces ouvrages. Il me répondit : « D'un M. de Balzac. — J'en ai connu un, lui dis-je, » mais ce ne peut être le même. Il était trop stupide!... » Je ne change rien à l'expression : je fais ma confession entière et sans réserve. Cependant je me procurai les *Scènes de la vie privée*, je les lus avec ravissement, avec enthousiasme, et après les avoir lues, je dis à mon ami : « C'est étrange! ce livre est admirable, charmant, supérieur, et » pourtant je suis sûr qu'il est du Balzac que je trouvais si ridicule, » tranchons le mot, si bête! » Je l'avais reconnu, malgré le talent qui coulait à pleins bords dans le livre, à certaines allures de style, et, puisqu'il faut tout dire, à certaines fautes de goût.

A quelque temps de là, je retrouvai Balzac dans les coulisses de ce même théâtre du Vaudeville. Jamais il ne me parut si bien de tenue et de langage, Je m'empressai d'aller à lui et de le complimenter sur ses ouvrages : « Ah! mon pauvre ami, me dit-il, nous avons bien » travaillé tous les deux, chacun de notre côté! Mais moi, j'ai tant à » réparer (il venait de renoncer à l'imprimerie, qui lui coûta si cher)! » Heureusement je commence à vendre assez bien mes livres. J'en » termine un, dans ce moment, qui m'a donné un mal!... J'ai tenté » d'y concilier plusieurs sciences, et il m'a fallu les étudier. Vous » verrez... c'est la *Peau de chagrin*. J'ai vendu 6,000 fr. les deux » volumes. »

Désormais la métamorphose était pleinement consommée. Il était clair pour tout le monde comme pour moi que le *cretin* du collége de Vendôme, le *Lorenzino* de l'étude de la rue du Temple, cachait sous sa grossière enveloppe un esprit de premier ordre, une organisation d'élite. Et il n'y avait pas d'apparence que Balzac eût joué le rôle d'idiot par calcul, comme jadis le père de la liberté romaine. Si son instinct, sa vocation, son génie, n'eussent eu besoin de longues années de travail et de tâtonnements pour se développer, pour s'épanouir, du moment qu'il prit la plume et qu'il travailla pour le public, il eût écrit très-bien, comme il le fit plus tard. Nul intérêt humain ne pouvait le porter à dissimuler ses facultés intellectuelles, son talent d'écrivain, de penseur : il n'était pas mûr, et voilà tout.

Voulez-vous que je continue et que j'achève de dérouler mes souvenirs en ce qui touche cet homme éminent?

J'avais délaissé le barreau, comme Balzac le notariat pour la littérature. Depuis 1832, j'avais place au feuilleton d'un grand journal. J'y régentais le théâtre et les auteurs; j'y parlais des pièces nouvelles, des livres nouveaux. Quand le *Père Goriot* vit le jour, la scène crut voir dans ce *roi Léar* transformé en vermicellier, une précieuse conquête. Ce fut l'occasion de répandre sur le papier l'admiration qui fermentait depuis longtemps en moi pour Balzac et pour ses œuvres. Je dis tout ce que j'en pensais; je mêlai la critique à l'éloge, ce qui n'empêcha pas Balzac d'être fort content de mon article, ainsi que d'un ou deux autres de même espèce. Un soir, il m'en remercia chaleureusement dans le foyer de l'Opéra. « Vous avez été très-bien pour » moi dans plus d'une rencontre, me dit-il; j'entends que mes » libraires vous envoient tous mes ouvrages, et que vous les ayez » un des premiers. » Il me serra la main; nous nous séparâmes excellents amis. Seulement comme Balzac était alors dans la période *fashionable* de son existence, je lui trouvai un léger accent de supériorité protectrice, qui s'expliquait, du reste, par ses liaisons habituelles avec les *dandys* de l'époque, par ses fréquentations de l'avant-scène des *lions*, à l'Opéra, et je le lui pardonnai de grand cœur.

Ses libraires furent exacts; l'un d'eux m'envoya la *Fleur des pois*, esquisse vivante et colorée de la comédie du contrat de mariage; un autre le *Livre mystique*, dans lequel il n'y avait d'inédit que *Seraphita-Seraphitus*, roman symbolique et ténébreux, poëme en prose bâti sur les rêveries obscures du théosophe Swedenborg. Je réunis les deux livres dans un même article. Je fis un grand éloge de la *Fleur des pois*. Je rendis aussi justice au prodigieux talent prodigué par l'auteur à la vulgarisation de la doctrine suivant laquelle les hommes s'élèvent à la condition d'anges, *par une conjonction intime avec Dieu, à laquelle Dieu ne se refuse jamais, l'essence de Dieu n'étant jamais négative, mais incessamment active*. J'exprimai néanmoins le regret que Balzac eût employé son temps à expliquer magnifiquement des choses inexplicables, et je lui conseillai de laisser désormais les anges, que l'on comprend toujours mal, pour s'occuper des hommes, qu'il comprenait si bien.

Cette fois j'avais joué de malheur : mon éloge sincère et prononcé de la *Fleur des pois* toucha peu Balzac; ma critique adoucie, tempérée de *Seraphita-Seraphitus* le blessa profondément. J'en eus bientôt la preuve. L'éditeur de son livre favori il donna un souper littéraire, où je fus invité. Au premier rang des convives il y avait Balzac, Alphonse Karr, Michel Masson; il y avait aussi un pauvre jeune homme, auteur de plusieurs romans, non sans mérite, Félix Davin, qui mourut peu de temps après. Au lieu de me serrer la main comme à l'ordinaire, Balzac me salua froidement; au lieu du remerciement que j'attendais, pas un mot, pas une syllabe. A table, il était à la droite, et moi à la gauche de la maîtresse de la maison. La conversation fut banale, semée de mauvais jeux de mots. Félix Davin, qui était près de moi, me dit tout bas : « Vous avez dû être surpris de » l'accueil qu'on vous a fait: c'est la faute de votre article. On » en parlait avant votre arrivée, et Balzac déclarait n'avoir aucun » goût pour ces approbations mêlées de restrictions, de réserves. Il » veut qu'on adopte un auteur ou qu'on le rejette; mais si on l'a- » dopte, il n'entend pas qu'on lui reproche ceci ou cela, qu'on l'atta- » que sur tel point ou sur tel autre. — J'avoue, lui dis-je, que cette » théorie n'est pas la mienne; j'ai toujours entendu mon métier au- » trement et je continuerai. — Ah! Monsieur, que vous ferez bien, et » que vous êtes heureux d'être indépendant! Si vous saviez ce que j'ai » à souffrir, moi, qui me suis courbé sous la tâche d'écrire la préface » générale des œuvres de Balzac, préface destinée à rattacher toutes » ses productions, à en montrer la prétendue unité, et à les ériger en » système philosophique! Ce que je fais d'un côté, on le défait de » l'autre : on ne me trouve jamais assez convaincu, assez louangeur!»

Je quittai le souper avec Michel Masson, et avant tous les autres, qui passèrent là une partie de la nuit. Je ne revis Balzac que rarement : je lus toujours ses ouvrages, mais j'évitai d'en parler.

Félix Davin ne m'avait révélé qu'à moitié le secret de l'illustre romancier. Les critiques le blessaient toujours; il se cabrait sous la férule de cette autorité, qu'il n'admettait pas dans la constitution du monde littéraire. La mienne lui avait été surtout sensible, parce qu'elle s'adressait à une de ses œuvres de prédilection, à une œuvre

mystique! Et puis, il y avait encore une raison, que j'ai connue, hélas! trop tard, presque sur sa tombe. Le livre de *Seraphita* lui avait été inspiré, commandé par la femme qui devait, après une longue attente, un long espoir souvent trompé, unir sa destinée à la sienne, par celle qui devait, sitôt après l'hymen, le voir mourir dans ses bras, et lui fermer les yeux!

Pardon, cher Balzac, j'avoue mes torts; je ne croyais avoir affaire qu'à l'imagination de l'écrivain, et je touchais au cœur de l'homme: je l'offensais en lui-même et en ce qu'il aimait le mieux. C'est le mauvais côté de la critique la plus consciencieuse: elle ne peut toujours se douter de la douleur qu'elle cause, pas plus que réparer le mal qu'elle a fait.

L'œuvre totale de Balzac est immense: il s'était flatté de peindre et de résumer dans ses écrits l'humanité tout entière. Dans son infatigable étude des traits distinctifs de chaque classe, de chaque spécialité, il n'a pas oublié les musiciens. C'est ainsi que ce journal a reçu de lui le tribut d'une nouvelle conçue tout exprès pour son cadre et ses lecteurs. L'histoire de *Gambara*, ce Louis Lambert de la musique, ainsi qu'il l'appelait, parut en l'année 1837, et ne remplit pas moins de cinq numéros. La publication de la nouvelle avait été précédée d'une lettre fort originale au gérant de la *Gazette*. L'écrivain s'excusait de ses retards et terminait par cette phrase non moins juste d'idée que piquante de rédaction: « En fait de musique, les théories ne cau-
» sent pas le plaisir que donnent les résultats. Pour mon compte, j'ai
» toujours été violemment tenté de donner un coup de pied dans le
» gras des jambes du connaisseur qui, me voyant pâmé de bonheur,
» en buvant à longs traits un air chargé de mélodie, me dit: *C'est en*
» fa *majeur!* »

La *Gazette musicale* doit être heureuse et fière de pouvoir placer Balzac au nombre de ses collaborateurs, à côté de plusieurs autres non moins célèbres, J. Janin, George Sand et Alexandre Dumas.

E. M.

P. S. Vous avez dû lire dans les journaux que Balzac était né à Tours le 20 mai 1799, dans une maison de la rue Nationale, alors rue de l'Armée d'Italie: il est mort à Paris rue *Fortunée!!* Sa maison natale, qui appartenait à son père, est maintenant la propriété de M. le général d'Outremont, qui l'a achetée de M. Balzac père. Elle porte le nº 45; on voit dans la cour un acacia qui a été planté le jour même de la naissance de son fils par Mme Balzac, et qui depuis a toujours été respecté.

La maison de Ville-d'Avray, commencée par Balzac et toujours décorée de son nom, est maintenant habitée par Fanny Cerrito et Saint-Léon, son mari.

Disons enfin que, par le même sentiment qui, sans invitation personnelle, l'avait conduit aux funérailles du grand écrivain, M. le ministre de l'intérieur vient de décider que son buste en marbre serait placé dans la galerie des hommes célèbres du XIXe siècle au musée de Versailles.

FÊTE DE L'ALLIANCE DES ARTS, DES LETTRES ET DE L'INDUSTRIE.

Cette fête, une des plus curieuses, des plus originales qu'on ait vues en France jusqu'à présent, a eu lieu le dimanche 25 août, au parc d'Asnières. Depuis quinze jours ou trois semaines, elle était bien annoncée pour ce jour-là; mais l'atmosphère, détraquée précisément depuis cette époque, semblait conspirer contre sa réussite et faisait craindre qu'elle ne dût être remise. Cependant, Apollon, pour nous servir d'un langage qu'autrefois on n'eût pas manqué d'employer en pareille occasion, Apollon, domptant par la puissance de ses lumières les sombres éléments révoltés, a prouvé de nouveau qu'il veillait sans cesse, aujourd'hui comme aux temps antiques, à la gloire, aux nobles délassements, à la félicité de ses enfants. Il s'est donc montré dans toute sa splendeur pour venir présider aux jeux de ses fervents adorateurs. En d'autres termes, la fête que les six comités parisiens des Sociétés des auteurs et compositeurs dramatiques, des gens de lettres, des artistes dramatiques, des artistes musiciens, des artistes peintres, sculpteurs, architectes, graveurs et dessinateurs, des inventeurs et des artistes industriels, ont donnée avec le concours de leurs confrères de la France et de l'étranger, a été favorisée par un ciel magnifique. Nous notons ce fait avant tout autre, d'abord parce que ç'a été une véritable rareté par le temps absurde que nous avons eu pendant presque tout le mois d'août; ensuite parce qu'il n'est pas de bonne fête de jour sans un beau soleil. Par bonheur pour tout le monde, cette partie essentielle du programme n'a pas fait défaut.

Au reste, quelque désir que nous en ayons, nous ne saurions raconter ici tous les détails du programme de cette journée de plaisir, commencée à trois heures après-midi, finie à minuit. La dimension et la spécialité de ce journal nous imposent l'obligation de ne parler que de la partie musicale de la fête. C'est, d'ailleurs, bien assez, car la musique n'a pas cessé depuis le moment où les portes du parc ont été ouvertes, jusqu'à l'heure où le signal a été donné de les fermer.

Les personnes, au nombre de dix ou douze mille au moins, qui étaient dimanche dernier au parc d'Asnières, peuvent à peu près se faire une idée maintenant de ce qu'étaient jadis ces magnifiques fêtes romaines dans lesquelles les chanteurs et les joueurs de toutes sortes d'instruments en usage en ce temps-là, se comptaient par masses si considérables. Les choristes qui se sont fait entendre dimanche étaient venus en grand nombre tout exprès de la Belgique, des bords du Rhin, de la Bourgogne, de la Champagne, de la Normandie. Des sociétés chantantes de ces divers pays et d'autres encore étaient là réunies à plusieurs sociétés chantantes parisiennes. Nous dirions volontiers le nom de chacune d'elles, si notre mémoire avait pu se charger de tant de noms divers qui, tous, ont la même signification: Harmonie. On les a toutes applaudies séparément et ensemble. Pour nous, nous avons vu avec plaisir les orphéonistes de nos départements figurer avec distinction dans ce tournoi vocal; c'est d'un très-bon augure pour les progrès du goût musical en France. Quant aux compositions qu'ils ont exécutées, les uns et les autres ou tous réunis, sous la direction de M. Delaporte, nous ne pourrions non plus en dresser la liste exacte; nous en citerons seulement quelques-unes: le chœur de l'*Enclume* de M. Adolphe Adam, le chœur de chasse du *Songe d'une nuit d'été*, de M. Ambroise Thomas, un chœur de *Beniowski* de Boïeldieu, un chœur de M. Zimmerman, un chœur de M. Proust, etc.

La masse instrumentale se composait de neuf corps de musique militaire, placés, les uns au milieu, les autres aux extémités d'une longue avenue, ceux-ci derrière d'épais massifs d'arbres, ceux-là sur de vertes pelouses. Ils ont d'abord exécuté, tour à tour, les morceaux favoris de leur répertoire. Les applaudissements ne leur ont pas manqué, car toutes ces musiques militaires sont excellentes et attestent les bons résultats produits par le Gymnase musical militaire, qui fournit à présent de très-bons musiciens à toute notre armée. Mais, nous devons le dire, la meilleure part du succès a été obtenue par le corps de musique du 9e dragons. Nous ne croyons pas qu'on ait jamais entendu dans notre pays un orchestre militaire offrant une plus parfaite réunion de qualités musicales: justesse, précision, vigueur, éclat et délicatesse de nuances, brillante sonorité, bref tout ce qui constitue la supériorité d'un orchestre quel qu'il soit. Le chef de musique de ce régiment est M. Thibaut; c'est pour nous un devoir d'inscrire son nom dans ces colonnes. Nous devons également ajouter que tous les instruments qu'on voit entre les mains des musiciens qu'il commande, sortent, sans exception, des ateliers de M. Adolphe Sax.

En outre de ces masses instrumentales et vocales, il y a eu, dans le courant de cette journée, un délicieux concert de virtuoses. On y a

exécuté le quintette que M. Bellon a composé pour les instruments de Sax : MM. Triebert, Jules Simon, Leglen, s'y sont fait applaudir, le premier avec un solo de hautbois, le second avec un solo de flûte, le troisième avec un solo de violoncelle. MM. Merly et Bourgeois, deux lauréats du Conservatoire au dernier concours, ont chanté le duo du second acte de *Robert-le-Diable*, et le duo du troisième acte des *Mousquetaires de la reine*; ils ont obtenu le succès le plus flatteur. En manière d'intermède, Mlle Léontine et M. Joseph Kelm ont charmé l'immense auditoire qui se pressait devant le théâtre, l'une, par son spirituel entrain, l'autre, par sa joyeuse bouffonnerie. Cette partie de la fête s'est terminée par le chant des strophes expressément écrites pour cette circonstance par M. Alexandre Laya, et mises en musique par M. Georges Bousquet. M. Merly les a dites avec beaucoup de verve, de noblesse, en artiste pénétré de son sujet. Un chœur de six cents voix, groupées, les unes sur la scène, les autres devant, à droite, à gauche, au milieu même du public, ont chanté le refrain avec une remarquable énergie.

Après ce concert, a eu lieu le défilé du cortége, en tête duquel marchaient deux cents tambours; les neuf musiques militaires venaient ensuite, et puis toutes les sociétés chantantes, chacune ayant au devant d'elle sa bannière déployée. Au fur et à mesure que chacune d'elles passait devant la tribune où se tenaient les dames patronesses de la fête, au son des fanfares et des tambours, ces dames y attachaient la médaille commémorative de cette heureuse journée. Heureuse, bien heureuse! on peut le dire, car elle n'avait pas seulement pour but une simple distraction, mais elle en avait un élevé, grand, pieux : la bienfaisance. Organisée par les comités des six associations littéraires, artistiques et industrielles, qui, de Paris, étendent les bienfaits de leur assistance mutuelle par toute la France, sur tous leurs membres associés, le bénéfice de cette fête mémorable devait être versé par portions égales dans les caisses particulières de secours de ces six associations. Enfin, un autre motif encore doit porter à donner des éloges aux hommes qui n'ont pas craint de se charger des innombrables tracas qu'entraîne avec elle l'organisation d'une semblable fête. Ce motif, nous le ferons mieux comprendre en citant textuellement la fin du discours que M. Léo Lespès a adressé au nom des comités parisiens à tous les artistes et amis des arts de la France et de l'étranger, dont le concours a été l'un des plus puissants attraits de cette journée :

« Oui, a dit M. Léo Lespès, nous en avons le pressentiment, cette solennité sera plus qu'une fête, elle deviendra une heureuse éphéméride; elle servira de point de départ à l'alliance des lettres, des arts et de l'industrie, et un jour viendra où les artistes de l'univers entier, peintres, musiciens, acteurs, écrivains, sculpteurs, architectes, inventeurs et industriels, tout ce qui s'illustre par l'étude et la perfection, seront réunis dans une glorieuse et impérissable solidarité. »

G.

LES MOUCHETTES DE ZINGARELLI.

Zingarelli jouissait d'une honnête position; il avait une famille aimable; sa femme lui témoignait, non-seulement un attachement sincère, mais une sorte de respect.

Cependant jamais caractères ne furent plus dissemblables : lui vif, emporté; elle froide, impassible.

Elle avait surtout un défaut qui augmentait la brusquerie de Zingarelli : elle était d'une économie excessive, et son mari aimait, non-seulement à se faire honneur de ce qu'il avait, mais encore à prodiguer, sans trop compter avec lui-même.

Un soir, il faisait avec un de ses amis un cent de piquet, jeu qu'il possédait en grand maître.

— Les mouchettes! dit Zingarelli à sa femme.

Elle les lui présenta : c'étaient des mouchettes ordinaires.

— Pas celles-là, ajouta-t-il.

— Mais mon ami...

— Les mouchettes, et les belles!

— Mouchons toujours, en attendant, avec celles-ci.

— Je veux les belles, moi...

— Mais elles s'abîmeront; des mouchettes d'acier poli, incrustées!

— Gabriel, dit Zingarelli en s'adressant à son vieux domestique, va-t'en me chercher chez Bressier une douzaine de paires de mouchettes.

— Une douzaine, monsieur?

— Une douzaine.

— Mais, mon ami...

— Première qualité.

— Mais...

— Incrustées.

— O ciel!...

— Fabrique anglaise.

La pauvre femme se tut; une observation de plus, et Gabriel recevait l'ordre d'en apporter deux douzaines de paires.

Après dix-huit années de règne en France et plus de deux années d'exil en Angleterre, Louis-Philippe vient d'y mourir. On peut du moins parler, sans être suspect de flatterie, des souverains qui finissent comme lui. L'histoire politique enregistrera ses actes et appréciera son caractère. Parmi ses titres de gloire, la création du musée de Versailles sera inscrite en première ligne. L'architecture, la peinture, la sculpture, n'oublieront pas ce qu'elles lui doivent d'encouragements et de travaux. Si la musique fut traitée moins largement, elle ne fut pourtant pas dédaignée. Louis-Philippe l'aimait et la protégeait. S'il n'eut pas de chapelle comme ses prédécesseurs, il eut des concerts particuliers à Neuilly, à Saint-Cloud, et il les écoutait avec un vrai plaisir, avec une attention soutenue, surtout lorsqu'il entendait des morceaux qui lui rappelaient des souvenirs d'enfance et de jeunesse. M. Auber, directeur de sa musique, Habeneck et Girard, chefs de l'orchestre, ont souvent raconté des anecdotes charmantes, qui prouvent à quel point Louis-Philippe s'intéressait à sa musique et à ses musiciens. Quand les symptômes d'une fin prochaine se manifestèrent, les hommes politiques donnèrent le signal du pèlerinage de l'adieu et visitèrent successivement leur ancien monarque. Les artistes vinrent ensuite : un écrivain et un compositeur, MM. Scribe et Halévy, furent les derniers à clore le défilé funèbre, et à saluer cette majesté déchue du trône, qui allait encore sortir de la vie. L'art dramatique et l'art musical, pour exprimer leur respect et leur gratitude, ne pouvaient trouver de plus dignes représentants.

NOUVELLES.

*** La grande nouvelle d'aujourd'hui, c'est la réouverture de l'opéra, qui aura lieu demain lundi, et que tout le monde ne croyait pas encore si prochaine, mais nous ne doutions pas qu'elle ne se fît au jour fixé. C'est là presque un événement politique, auquel la France n'est pas seule intéressée, car les étrangers abondent dans Paris, et ils n'auraient pas vu sans surprise se prolonger la clôture de notre grande scène lyrique. Il est vrai que, pour l'inauguration de la salle restaurée et rajeunie, nous n'aurons pas la première représentation de l'*Enfant prodigue*, cette nouvelle production de Scribe et d'Auber, dont les répétitions étaient pourtant fort avancées. Mais l'ouvrage en demande quelques-unes encore et réclame aussi pour quelques détails la présence de Scribe, qui ne sera de retour que vers la fin de la semaine. En attendant, nous aurons la *Favorite*, chantée par l'Alboni, Roger, Barroilhet, Levasseur. Nous aurons le début de la grande cantatrice dans un rôle qui lui a déjà valu dans plusieurs villes d'éclatants triomphes. De plus, l'Alboni doit chanter la Rosine du *Barbier de Séville*. Fanny Cerrito et Saint-Léon sont tout prêts à reparaître dans leurs meilleurs rôles, sans préjudice du ballet nouveau qu'ils nous donneront avant peu. Ces éléments sont plus que suffisants pour le mois de septembre. Ensuite viendra l'*Enfant prodigue*, qui réalisera toutes les espérances qu'on en a conçues

pendant les répétitions. Et puis, le 15 octobre, Mme Viardot nous sera rendue avec le *Prophète*, qui se reposera jusque-là, et plus tard avec les principaux rôles du répertoire, Valentine, Rachel. L'hiver promet donc d'être brillant, et les améliorations, les embellissements opérés pendant la clôture, ne seront pas inutiles à la vogue du théâtre. Tous les travaux ne sont pas encore terminés, mais ceux qui restent à faire n'intéressent pas le public, qui dès demain rentrera dans tous ses droits et privilèges.

*** Mme Viardot est revenue à Paris, mais elle n'a fait qu'y passer, à son retour d'Angleterre. Au mois d'octobre, l'éminente artiste y reviendra pour l'hiver tout entier.

*** Le Théâtre-Italien s'organise pour la saison prochaine. M Lumley est à Paris, et l'on pense qu'il se chargera de la direction. Mme Sontag est engagée, ainsi que Mmes Fiorentini, Parodi, MM. Lablache, Calzolari, Gardoni.

*** *L'Amant jaloux*, de Grétry, doit être repris vendredi prochain à l'Opéra-Comique.

*** Lundi dernier, Barbot a chanté pour la seconde fois *l'Eclair* avec plus de succès encore que le jour de son début.

*** Mme Galde a donné à Bayonne une représentation qu'elle avait promise, et qui a été singulièrement brillante.

*** Mme Darcier-Mamignard a été gravement indisposée dans la semaine qui a suivi son mariage.

*** On annonce le mariage de Montaubry, le jeune artiste, avec Mlle Caroline Prévost.

*** Gardoni et Masset sont aussi engagés pour le théâtre de *l'Oriente*, qui va s'ouvrir à Madrid et composeront la troupe chantante avec Barroilhet, Formes, Mmes Alboni, Frezzolini et Valérie Gomez.

*** Notre collaborateur, M. Fétis père est en Italie avec son fils, M. Edouard Fétis, dont la santé réclamait un changement de climat. Nous lisons à ce sujet dans un journal de Milan : « M. Fétis, le célèbre directeur du Conservatoire de Bruxelles, le docte et brillant écrivain musical, se trouve à Milan » depuis deux jours. C'est avec plaisir que nous donnons cette nouvelle, » heureux d'accueillir parmi nous un homme qui honore l'art musical, et que » son esprit, non moins que ses manières aimables et gracieuses, rendent si » cher à tous ceux qui ont le bonheur de l'approcher. » Les deux voyageurs ont dû se rendre à Venise, d'où ils iront à Vienne, en passant par Trieste.

*** Teresa Milanollo, revenue de ses courses triomphales, ne songeait qu'à prendre un peu de repos, mais on l'a tant et si vivement priée de se faire entendre pendant la fête du congrès scientifique de Nancy, qu'il lui a fallu se rendre au vœu général. La jeune virtuose donnera donc un grand concert le 9 septembre à 2 heures, dans sa salle de Malzeville, près Nancy.

*** G. Osborne vient d'être nommé par sa majesté Guillaume III, roi des Pays-Bas, chevalier de l'ordre de la couronne de Chêne.

*** M. Emile Forgues, le pianiste, se dispose à un voyage artistique en Espagne, où son talent ne peut manquer d'obtenir le plus favorable accueil.

*** Le jeune et habile violoniste Maurin va partir pour une tournée du même genre dans le midi de la France, où il est déjà si bien connu.

*** M. Voss, célèbre pianiste de Berlin, est à Paris où il passera une partie de l'hiver.

*** Les musiciens du 31e de ligne, à qui le colonel du régiment avait permis de se mettre à la disposition d'un chef d'institution de Fontenay-sous-Bois pour une distribution de prix, ont refusé une somme de 70 fr. qu'il leur offrait, et demandé qu'elle fût distribuée aux pauvres de la localité.

*** La fête donnée dimanche dernier dans le parc d'Asnières par les six sociétés des gens de lettres, des auteurs dramatiques, des peintres, des musiciens, des artistes dramatiques et des inventeurs, a produit une recette de 45,000 fr. Voici la liste exacte des sociétés orphéonistes qui avaient répondu à l'appel des six sociétés : les orphéonistes d'Orléans, de Montargis, de Melun, de Sens, de Villeneuve-l'Archevêque, d'Auxerre, de Saint-Florentin, de Toucy, de Tonnerre, de Troyes, d'Arcis, de Beauvais ; les Neustriens de Caen, de Rouen; les Enfants de Lutèce, les Enfants de Paris. La Belgique et les provinces rhénanes étaient représentées par la société de chœurs de Bairle; la société royale de Méhul; la société Philomèle de Louvain; la société littéraire et artistique de Bruxelles; la société Echweiller (provinces rhénanes); société philharmonique de la Fraternité de Déguse (Belgique); société d'Appollon (de Borgerhout); société Genoatschap (Gand); société des Mélomanes de Gand; société de Méhul, à Anvers; société des chœurs de l'émulation de Dour (Belgique); société lyrique des artilleurs bourgeois d'Ath ; société musicale des Amis réunis de Waireghem; société Saint-Grégoire de Louvain; société Roland de l'Atre; société des chœurs de Zèle; société des chœurs de Bruges; société dite de l'Echo de l'Escaut; société Gauthier de Soignies; société des Amis réunis de Gand; société lyrique de Syngben; la Concordia de Bonn (Prusse). — La fête s'est prolongée jusqu'à près de minuit.

*** Mme Bessin, cantatrice française, qui avait fait ses études au Conservatoire sous le nom de Mlle Tabon, vient de mourir à la Nouvelle-Orléans, victime du choléra. Elle n'était âgée que de vingt-six ans et laisse deux jeunes enfants.

*** Un des plus féconds compositeurs italiens, Stefano Pavesi, vient de mourir à l'âge de soixante-douze ans On a de lui 60 partitions d'opéras et un pareil nombre de compositions religieuses.

Chronique départementale.

*** *Boulogne-sur-Mer*, 25 août. — Les célébrités musicales sont ici en grand nombre. A Thalberg ont succédé Mlle Sophie Bohrer et Mme Sontag. La célèbre cantatrice avait d'abord repoussé les offres de la Société philharmonique, qui l'invitait à venir dans cette ville; mais tout-à-coup, apprenant les désastres de la *Société humaine*, et remplie d'admiration pour cette institution pieuse, elle changea d'avis, sous la seule condition que les 1,000 fr. qu'on lui avait offerts seraient destinés en partie à la Société humaine, et aux pauvres de Boulogne. Voilà comment nous aurons à la fin de ce mois un magnifique concert auquel M. Mathias, le jeune pianiste de talent et de cœur, a bien voulu promettre de s'associer

*** *Lyon*, 19 août. — Les *Mousquetaires de la Reine* ont été joués pour le président de la République, qui est venu accompagné des ministres de la guerre, du commerce, des travaux publics, et escorté d'un brillant état-major. La réouverture du grand théâtre s'est faite par *Guillaume Tell*, les *Mousquetaires de la Reine*, la *Juive*, la *Dame blanche* et le *Barbier de Séville*. Laborde, Meillet, Mmes Hillen, Verdini, Boulangeot et autres ont tour à tour subi des épreuves qui n'ont pas amené pour tous des résultats décisifs.

*** *Le Havre*. — Le salon de Frascati vient encore de s'ouvrir pour un grand concert donné par Géraldy, Mlle Dobré et M. Samary. Ces trois artistes ont obtenu le succès qui leur était assuré d'avance. Dans le trio d'ouverture pour piano, violon et violoncelle, composé par Mlle Ad. Fleury, M. Samary s'est fait justement applaudir, ainsi que notre jeune compatriote, M. Viault, lauréat du Conservatoire, qui s'est signalé ensuite dans un solo de violon.

*** *Bordeaux*, 22 août. — *Robert-le-Diable*, la *Juive*, la *Reine de Chypre*, la *Favorite*, sont toujours les colonnes de notre grand répertoire et se partagent l'affiche avec *Lucie*, le *Domino noir*. — Il y a eu dans cette ville une exposition des produits de l'industrie départementale, dans laquelle se remarquaient des pianos grands et petits de facture bordelaise, particulièrement ceux de Heering, qui possèdent des qualités notables.

*** *Arras*, 27 août.—Le concert donné ici lundi dernier par la Société philharmonique, avec le concours de Roger, de l'Opéra, Géraldy, Seligmann et Mme Barbot, a été magnifique. Roger a enlevé l'auditoire en chantant la romance du *Prophète*. Geraldy et lui ont dit avec Mme Barbot le trio de la *Reine Jeanne*, de Monpou, et le violoncelle de Seligmann a enlevé l'auditoire en interprétant les mélodies de la *Favorite*.

*** *Marseille*, 24 *août*. — Mercredi dernier, les amis de feu Louis Boisselot s'étaient réunis dans l'église des Prêcheurs, où devait être célébré le service funèbre en son honneur. Cet acte pieux était en même temps un tribut de reconnaissance envers celui qui, à force de qualités, de vertus et de nobles exemples, sut mériter l'estime de tous. La Société des artistes-musiciens avait pris l'initiative de cette cérémonie, dans laquelle ont été exécutés le *Requiem* de Mozart, et la marche funèbre de Cherubini. M. Martin, désigné pour diriger l'exécution de la messe, s'empressa de répondre à cet honneur; il réunit aussitôt les meilleures forces vocales, et, grâce à l'activité du professeur et des élèves, l'œuvre du maître allemand a pu être rendue avec ensemble et précision.

Chronique étrangère.

*** *Londres*, 24 août. — La saison est complétement finie pour les deux théâtres italiens. Les débuts de Mme Fiorentini dans *Norma* ont été fort brillants au théâtre de le Reine. Au théâtre de Covent-Garden, Mme Viardot, Mario, Tamburini et Ronconi ont supérieurement exécuté l'*Elisir d'amore*. Le *Prophète* et la *Juive* ont concouru avec les *Huguenots* et *Don Juan* à clore la série des spectacles. — A Liverpool, l'exécution du *Messie* par Jenny Lind avait attiré une foule immense au second concert de la société philharmonique. Entre les parties de l'oratorio, une adresse du comité à Jenny Lind a été lue par M. Turner, et la cautatrice a répondu en termes plus modestes pour son propre compte que ne l'avaient paru ceux du comité pour celui de la société. Une tabatière en or a été offerte à Bénédict.

*** *Bruxelles*. — La première représentation du *Prophète* est annoncée pour mardi 3 septembre sur le théâtre de la Monnaie.

*** *Anvers*, 18 août. — L'exécution de la *Favorite*, dans son ensemble, fait bien augurer de la troupe du grand Opéra. Nous avons trouvé en Mlle Méquillet l'artiste supérieure qu'on nous avait annoncée, et nous ne pouvons qu'applaudir à cette excellente acquisition. Dans le rôle d'Odette, de *Charles VI*, Mlle Méquillet n'a pas obtenu moins de succès que dans celui de Léonor.

*** *Ems*. — La réunion de chant « Concordia » et le *Lieder-Tafel* de Coblentz ont donné un concert au bénéfice de la veuve de Conradin Kreutzer. La recette s'est élevée, tous frais déduits, à la somme de 140 thalers.

*** *Hambourg*. — On doit mettre à l'étude *Columbus*, opéra de M. Barbieri qui a été joué en italien, il y a quelques années, au théâtre Kœnigstadt à Berlin, où M. Barbieri était chef d'orchestre.

*** *Berlin*. — Reprise de *Cosi fan tutte*, du *Freischütz* et de *le Camp de Silésie*. La belle partition de Meyerbeer avait attiré beaucoup de monde et surtout un grand nombre d'étrangers.

— Le théâtre de Potsdam cesse d'être une entreprise particulière; l'administration passe dans les attributions du maréchal de la cour.

*** *Vienne*. — Mlle Csillag vient de débuter au théâtre de la cour dans le rôle de Fidès du *Prophète*. Mlle Csillag a une jolie voix; ce qui lui manque, c'est la vigueur et l'expérience dramatique.

*** *Cassel*. — Tous les ans on donne au théâtre de la cour un opéra nouveau, pour l'anniversaire de la naissance de l'Electeur. Cette année l'administration a choisi le *Prophète*. Une partie des décors ont été faits à Paris.

*** *Francfort-sur-Mein*. — Mme Julienne donne ici des représentations qui s'ouvrent sous les plus brillants auspices, et dans le rôle de Valentine (*Huguenots*), cette cantatrice a obtenu un succès qui rappelle les plus beaux triomphes de notre scène.

*** *Lucerne*. — Mille chanteurs arrivés avec leur bannière de 34 villes de la Suisse, ont concouru au grand festival qui a eu lieu dans cette ville. — Les prix ont été remportés par : Saint-Gall, Winterthur, Bâle, Berne, Alten, Aarau, Zurich et Fribourg.

*** *Madrid*. — Depuis quelque temps il se publie ici une *Gazette musicale*, rédigée par M. Casimir Martin. Les trois premiers numéros ont paru.

*** *Venise* — Les frères Ricci ont écrit un opéra nouveau : *Un, aventura galante al tiempo dei Dieci*, pour la saison d'automne.

*** *Naples*, 4 août. — Le célèbre poëte, Salvatore Cammarano, dans une représentation à son bénéfice, a récité le chant d'Ugolin, de Dante, et fait jouer ce qu'on appelle *una farsetta*, dont son frère a écrit la musique, *Non vi è fumo senza fuoco*. Ce petit ouvrage a réussi : le maestro et les artistes ont été rappelés au bruit des bravos.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

— Quelques journaux ont annoncé déjà l'arrivée à Paris de M. Bianchi, Luthier de Crémone, qui possède à un degré merveilleux l'art de réparer, corriger, améliorer les instruments anciens et modernes, et dont les instruments neufs égalent ceux des célèbres écoles crémonaises. Il demeure rue Vivienne, 7.

PARIS, IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

17e Année. N° 36. 8 Septembre 1850.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres. Cramer, Beale et Cie, 201 Regent street.
St-Pétersbourg. Bellizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musical.
Rome. Merle.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Id.
Leipzig. Michelsen.
Lisbonne. Sassetti.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

Prix de l'Abonnement

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements et Belgique.. . . 30
Etranger. 34

Annonces.

50 cent. la ligne. . . . . pour 1 fois.
30 cent. . . . . pour 3 fois.
20 cent. . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche

SOMMAIRE. — Piccinni (3e article), par Paul Smith. — Théâtre de l'Opéra, réouverture, l'Alboni dans la *Favorite*. — Revue critique. Th. Dœhler, nocturne et andante; Emile Prudent, *les Bois* et allegretto pastoral, etc., par Henri Blanchard. — Nécrologie, Stefano Pavesi. — Une romance de Choron. — Nouvelles et annonces.

PICCINNI.

(Troisième article) (1).

Décidément la direction de l'Opéra tenait à voir Gluck et Piccinni se prendre corps à corps et lutter dans le champ clos d'un même sujet d'opéra, comme autrefois la duchesse d'Orléans, Henriette d'Angleterre, avait voulu que Corneille et Racine se mesurassent sur le terrain d'un même sujet de tragédie, celui de *Bérénice*, où le vieil athlète fut si tristement vaincu. A la première tentative, ce beau projet n'avait pas réussi, parce que Gluck, se sentant devancé par Piccinni dans la mise en musique du poëme de *Roland*, s'était dérobé à la rencontre et avait refusé le combat; mais on ne renonça pas à l'idée, et, pour la rendre exécutable, on s'arrangea de telle sorte que Gluck fût certain d'arriver le premier, quoiqu'on eût formellement promis à Piccinni le même avantage.

Après *Armide* et après le fameux souper, Gluck était reparti pour l'Allemagne. Piccinni avait commencé la partition d'*Atys*, mais il en avait été distrait par les soins qu'il donnait à la direction d'une troupe italienne, appelée en France et réunie à l'opéra français. Il ne reprenait pas son œuvre commencée, et cependant il s'enfermait tous les matins pour composer secrètement. Que faisait-il? C'est ce que Piccinni vint un jour confier à son ami Ginguené, lorsque le bruit se fut répandu que l'auteur d'*Orphée* revenait à Paris pour y donner une *Iphigenie en Tauride* : « Mon ami, lui dit-il, je suis très-malheureux; » on n'a ici ni bonne foi, ni fidélité à sa parole. » Et alors il lui raconta que six mois auparavant, le directeur de l'Opéra l'avait prié de passer chez lui, et lui avait déclaré que, souffrant depuis longtemps des injustices dont il le voyait la victime, il voulait lui procurer une occasion de prendre une éclatante revanche. « Tenez, avait-il ajouté, » voilà un excellent poëme que je vous propose de mettre en musique : c'est *Iphigénie en Tauride*. M. Gluck en fait une autre, et c'est » pour le coup que le public impartial pourra décider entre vous. » On verra, comme en Italie, deux maîtres composer le même ouvrage. C'est un usage que je veux introduire en France. — Mais » Monsieur, il faudrait pour cela que ce fût le même poëme. — Ce » n'est pas tout-à-fait le même poëme, mais c'est le même sujet, le » même plan, et vous pouvez vous en rapporter à moi du choix que » j'ai fait pour vous. — Vous n'ignorez pas, Monsieur, les préventions » et même les haines qui existent contre moi, sans que j'y aie donné » lieu. Si l'*Iphigénie en Tauride*, de M. Gluck, était entendue la première, on ne voudrait plus entendre la mienne. — Je vous donne » ma parole que votre ouvrage sera mis au théâtre avant le sien. » Donnez-moi la vôtre à votre tour que vous ne parlerez de ceci à » personne, pas même à vos plus intimes amis. »

Bref, Piccinni, se fiant aux promesses du directeur, avait travaillé pendant quatre mois : il avait écrit deux actes sur quatre; il allait commencer le troisième, quand il apprit que Gluck arrivait. Il avait couru chez le directeur, lui avait rappelé ses paroles; mais celui-ci s'était borné à lui répondre qu'il était bien fâché, qu'on lui forçait la main, qu'il avait des ordres de la reine. « Je n'en ai pu tirer autre » chose, dit Piccinni, que dois-je faire? Je ne puis me résoudre à » perdre ce travail. J'aime ce sujet : il me passionne, il me touche. » Voyez le poëme, et dites-moi sincèrement votre avis. Le tour qu'on » me joue m'en fait craindre un autre, qui serait encore plus cruel. » Lisez et tirez-moi d'inquiétude. »

Ginguené lut, et au lieu de tirer Piccinni d'inquiétude, il lui porta la désolation dans le cœur; il lui déclara que le plan, le style, les caractères, tout était détestable. « — Mais ne peut-on pas corriger? — » Il faudrait tout refaire. — Eh bien! refaites, mon ami. Tâchez seulement de conserver ce que vous pourrez des deux premiers actes. » Corrigez sous la musique et pour les deux autres, refondez-les en » entier, s'il le faut : j'aurai l'agrément de l'auteur pour tout ce que » vous aurez fait. »

Le poëme sur lequel avait travaillé Gluck était de Guillard; celui de Piccinni avait pour auteur un certain Dubreuil, qui donna son agrément d'abord, mais qui se fâcha ensuite et trouva que son correcteur avait excédé ses pouvoirs, comme il arrive toujours en pareille occurence.

Tandis que Ginguené était à l'œuvre, Gluk, qui n'aimait pas à perdre son temps, avançait en besogne. Son *Iphigénie en Tauride* fut représentée au mois de mai 1779. Voici ce qu'on lit dans les *Mémoires secrets* à la date du 15 de ce mois : « La répétition du samedi d'*Iphigénie en Tauride* avait été pour les ministres seuls et autres gens » de la cour, en sorte que le public n'avait pu en juger. Celle de » lundi a eu un autre défaut : elle a été si nombreuse qu'il n'a pas » été possible de l'entendre avec l'attention nécessaire. Cependant, » d'après un aveu assez général, le quatrième acte s'est trouvé très-» inférieur aux autres, et surtout au troisième, de la plus grande vigueur, et le chevalier Gluck n'a pas été fâché de ce répit pour le » refaire absolument. » Le mot *refaire* ne doit pas être pris dans un sens absolu, car l'ouvrage fut donné cinq ou six jours après, et à la date du 21 mai, l'annaliste s'exprime en ces termes : « L'opera a ete » fort applaudi, il est dans un genre neuf. C'est proprement une tragédie, déclamée plus savamment qu'au Théâtre-Français, une tra-

(1) Voir les numéros 32 et 34.

» gédie à la grecque. Il n'y a point d'ouverture, une seule danse » très-caractéristique; point d'ariettes, mais les divers accents de la » passion, exprimés avec la plus grande énergie, y répandent un in- » térêt inconnu jusqu'alors au théâtre lyrique. On ne peut qu'ap- » plaudir au chevalier Gluck d'avoir trouvé ce secret des anciens » qu'il perfectionnera sans doute. On a vu des spectateurs *y sanglot-* » *ter* d'un bout à l'autre. »

Gluck avait donc, comme on le disait alors, retrouvé la *douleur antique*; il ne restait à son rival que la ressource du *plaisir moderne*. Cependant, comme les quatre actes d'*Iphigénie en Tauride* étaient assez courts, on imagina d'y coudre, en forme d'épilogue, un divertissement représentant les *Scythes enchaînés par les vainqueurs*. Noverre et Gossec s'étaient associés, du consentement de Gluck, pour ce travail pantomimique et musical. Les Scythes arrivaient chargés de fers et tendaient leurs mains suppliantes vers Oreste et sa sœur, qui leur rendaient la liberté. Le ballet finissait par l'enlèvement de la statue de Diane, objet du voyage d'Oreste et de Pylade.

Echo et Narcisse suivit de près *Iphigénie en Tauride*, mais non pas avec le même succès. Les répétitions firent pressentir l'événement : on trouvait le poëme très-faible et la musique remplie de beaux effets, mais peu en harmonie avec un sujet si simple. Consultons encore les *Mémoires secrets* : « 30 septembre 1779. Dès la seconde représenta- » tion, les balcons, l'amphithéâtre et les premières loges se sont trou- » vés vides, en sorte qu'on regarde l'opéra d'*Echo et Narcisse* comme » presque tombé, et s'il se soutient un peu, c'est par les ballets du » sieur Noverre. Le chevalier Gluck, dans le principe, n'en voulait » pas : il prétendait que ses ouvrages n'en avaient aucun besoin; ce » n'est pas même lui qui a fait les airs. Ses partisans, qui, cette fois, » l'abandonnent, c'est-à-dire son opéra, en rejettent principalement » la chute sur le poëme, du baron Tschudi. Il est vrai qu'il n est pas » possible de lire de plus mauvaises paroles. Le style guindé, préten- » tieux, amphigourique de ce poëte est porté à un degré dont il n'y » a pas d'exemple, et son plan même, absolument contraire à la fa- » ble, est la plus ridicule chose qu on puisse imaginer. Quant au che- » valier, il se moque de cela : il a touché d'avance, suivant son » usage, les 10,000 fr., prix de sa musique, et l'on calcule qu'avec » les autres revenants bons, il en aura 22,000 livres. » Ceci rappelle le conseil que Gluck donnait à Piccinni, et que lui-même savait fort bien mettre en pratique : « Croyez-moi, c'est à gagner de l'argent » qu'il faut songer ici, et non à autre chose. »

En attendant que Ginguené eût achevé les corrections de l'autre *Iphigénie*, Piccinni s'était remis à la partition d'*Atis*, qu'il termina et fit jouer au commencement de l'année 1780. Les partisans du maître italien trouvèrent qu'il avait fait des progrès, et que son *Atys* valait encore mieux que son *Roland*; ceux du maître allemand furent d'un avis contraire : « La première représentation, Ginguené lui- » même le constate, fut médiocrement exécutée et assez froidement » reçue. On entendit fort mal le *Sommeil* et le *Chœur des songes*; les » mouvements du parterre, qui était debout, et les rhumes de com- » mande, couvrirent les voix. On l'écouta, on le goûta mieux aux re- » présentations suivantes; mais ce bel ouvrage n'eut un succès véri- » table que lorsqu'il fut repris trois ans après. »

Enfin le jour approchait où la seconde *Iphigénie en Tauride* devait faire son apparition. Ce fut au mois de janvier 1781, vingt mois environ après la première, et pour se faire une idée de l'activité que déployait alors notre grande scène lyrique, il faut savoir que dans cet espace de vingt mois, sans compter *Echo et Narcisse*, sans compter *Atys*, trois ouvrages furent encore représentés : une *Andromaque*, de Crétry, qui aurait mieux fait de ne pas quitter l'Opéra-Comique; *Laure et Pétrarque*, de Gnadeille; *Persée*, de Philidor, et que, de plus, on avait été sur le point de jouer un *Bon seigneur*, de Floquet. De nos jours, nous sommes plus heureux : les recettes de l'Opéra sont presque triplées et les chefs-d'œuvre y durent plus longtemps. L'on ne ne saurait douter qu'il faut en rendre grâce à la propagation du goût musical, au continuel accroissement du public qui s'intéresse à l'art et à ses plus nobles productions.

Pendant ces vingt mois, la guerre n'avait pas cessé de part ni d'autre; les cabales s'étaient irritées, envenimées, et la représentation d'*Iphigénie en Tauride* devait être leur rendez-vous. Elles s'y trouvèrent en armes et prêtes à livrer bataille. Mais de tous les adversaires de Piccinni, le plus redoutable et le plus loyal, c'était le génie de Gluck, à qui en définitive la victoire devait rester. Toutefois, la partition du maître italien réussit au-delà même de son espérance, et en dépit de l'incident le plus cruel qui vint encore ajouter, le premier jour, à tous les chagrins que cet ouvrage lui avait déjà causés. Il avait écrit le principal rôle pour Mlle Laguerre et avait eu la patience de le lui enseigner note à note. Voilà qu'en entrant en scène, Mlle Laguerre chancelle, balbutie, et bientôt on reconnaît que les fumées du vin lui troublent le cerveau. Jugez de la situation du malheureux compositeur, qui s'aperçut bientôt de ce que tout le monde voyait comme lui, et qui de sa loge entendait circuler ce mot fort plaisant pour tout autre : « *Ce n'est pas Iphigénie en Tauride, c'est Iphigénie en Champagne!* » Par bonheur, Mlle Laguerre n'en était pas à son coup d'essai dans ce genre d'exercice : elle savait s'en tirer avec l'aplomb que donne l'expérience. Elle ne perdit pas la mémoire; elle ne manqua pas à la mesure, et parvint à se traîner sans trop d'encombres jusqu'à la fin, au milieu des murmures, des brocards et des rires que le parterre et les loges laissaient échapper, au lieu des larmes qu'ils auraient dû répandre. Il y avait loin de là aux sanglots continuels qui avaient marqué le triomphe de la première *Iphigénie*.

Il fallut une seconde représentation pour décider le succès, et alors, comme le rapporte Ginguené, « la mélodie pure, délicieuse, » pénétrante, de tous les airs du rôle d'Iphigénie, les deux airs terri- » bles et pathétiques d'Oreste, dont le second est immédiatement » suivi de l'air divin de Pylade : *Oreste! au nom de la patrie;* le » trio si expressif et si largement dessiné entre la sœur, le frère » et l'ami; les chœurs mélodieux, plaintifs, religieux des prêtresses » de Diane, et surtout l'admirable chœur contrasté des sauvages » de la Tauride qui s'excitent à immoler deux victimes humaines, et » de ces mêmes prêtresses qui cherchent à fléchir par leurs voix » touchantes, non ces barbares inflexibles, mais les dieux, dont le » courroux s'annonce par le fracas du tonnerre; tous ces morceaux, » d'un genre neuf et d'un effet sublime, liés entre eux par un récita- » tif plein de naturel, d'expression et de noblesse, forcèrent les ap- » plaudissements, entraînèrent les suffrages. »

Les *Mémoires secrets* s'accordent avec l'ami et le collaborateur de Piccinni pour constater l'effet de son œuvre. On y lit, en outre, à la date du 3 février 1781, quelques jours après la représentation d'*Iphigénie en Tauride* : « Le parti des gluckistes a été fort humilié hier au » concert spirituel, à l'occasion de M. Piccinni. On sait avec quelle » fureur il se déchaîne contre l'*Iphigénie* de ce compositeur. On y a » exécuté un motet de lui, où l'on reconnaît la touche franche et lé- » gère et la mélodie pure qui caractérisent les ouvrages de ce grand » musicien. Bravant la rage de ses ennemis, il s'est présenté en » personne pour faire exécuter son motet, et il a été reçu avec des » applaudissements généraux qui ont fait taire les sifflets de l'en- » vie... Les gluckistes sont réduits à dire aujourd'hui qu'il faut faire » distinction entre la musique du théâtre et celle des concerts. Ils ne » trouvent point Piccinni propre à exciter les émotions, les mouve- » ments de l'âme par l'expression vraie des passions, mais lui accor- » dent le talent de charmer l'oreille soit par le luxe de la composi- » tion, soit par la perfection de l'exécution. »

La seconde *Iphigénie en Tauride* fut représentée vingt fois de suite, et retirée subitement du répertoire, quoique la recette ne fût pas tombée au-dessous de 3,000 livres. Ainsi finit le combat des deux compositeurs et des deux ouvrages. Ce fut pour le pauvre Piccinni un

coup de massue qui faillit l'accabler après tant de chagrins, d'injustices et de perfidies.

PAUL SMITH.

(La suite au prochain numéro.)

P. S. Puisque nous avons nommé Guillard à propos du poëme d'*Iphigénie*, dont Gluck écrivit la musique, nous ajouterons que ce poëme était le début de l'auteur, qui avait alors vingt-six ou vingt-sept ans. Il assistait un jour à une représentation d'*Iphigénie en Aulide*, et cette pièce fit un tel effet sur son imagination que, rentré chez lui, il conçut et traça le plan d'*Iphigénie en Tauride*, en s'aidant beaucoup de l'ouvrage de Guimond de la Touche, comme le bailli Durollet s'était aidé de celui de Racine. A peine avait-il mis en vers ses deux premiers actes, qu'il ne put résister à l'envie de consulter ce même Durollet. Il se présente avec timidité chez le vieillard, qui l'accueille avec bienveillance et lui promet de lire son manuscrit. Quelques jours après, le jeune auteur retourne en tremblant chez son juge. Celui-ci garde un silence mystérieux, fait mettre les chevaux à sa voiture et invite Guillard à l'accompagner. Quelle fut la surprise du poëte, en se voyant, au bout de quelques minutes, dans l'appartement du chevalier Gluck! Celui-ci, non moins taciturne que le bailli, se met, sans mot dire, à son clavecin, et fait entendre à l'auteur du poëme la musique de son premier acte, qu'il avait déjà composée avant d'avoir les deux derniers. Vous pensez bien que Guillard ne se fit pas prier pour terminer l'ouvrage. C'est lui aussi qui fit plus tard le poëme d'*OEdipe à Colone* et plusieurs autres, *Chimène*, *Arvire et Evelina*, la *Mort d'Adam*. *OEdipe à Colone* passa longtemps pour un chef-d'œuvre; mais la postérité a appelé de ce jugement. La *Vestale*, et surtout la *Muette*, *Robert-le-Diable*, la *Juive*, les *Huguenots* ont fait beaucoup de tort à sa gloire.

THÉATRE DE L'OPÉRA.

Réouverture. — L'Alboni dans la *Favorite*.

La fête a recommencé : l'Opéra est rouvert après deux mois de clôture, deux siècles pour beaucoup d'amateurs parisiens et étrangers! Paris sans l'Opéra, c'est la belle femme qui n'a qu'un œil. Aussi quelle foule pour voir se rouvrir ce second organe de la clarté, sans lequel Paris est triste et sombre! La salle entière était louée d'avance, on n'entrait donc que par une seule porte; et comme les derniers travaux de restauration intérieure ont fini tard, on entrait encore que déjà le spectacle était commencé.

Une affiche portant les noms de l'Alboni, de Roger, de Barroilhet, de Levasseur, apposée seulement l'avant-veille, avait suffi pour produire cette émotion, pour attirer cette multitude curieuse et brillante. L'Alboni, qui avait clos les représentations au moins de juin avec le *Prophète*, s'est trouvée là encore providentiellement pour les reprendre au mois de septembre avec la *Favorite*. C'est que, voyez-vous, il y a entre la grande artiste et l'opéra français une force vive de sympathie qui les rapproche sans cesse. L'Alboni aime notre scène, elle aime notre public; elle sent qu'il y a là pour elle un grand avenir, et elle ne fait pas la coquette avec nous, comme Jenny Lind, par exemple, qui boude la France, on ne sait pourquoi, et qui va tout exprès en Amérique pour avoir l'air de ne s'en pas soucier. Allons donc! Jenny Lind donnerait tous les dollars qu'elle va gagner pour une soirée de triomphe en cette ville, qui a commis la faute de ne pas courir au devant d'elle avec un char attelé de huit chevaux blancs, un archevêque en tête et toutes cloches sonnant à grande volée. O cité ingrate et perfide!

Comme femme, l'Alboni a été belle et charmante dans ce rôle de Léonor, créé par une artiste de grand talent, plus actrice que cantatrice, et l'Alboni est tout le contraire; mais elle a aussi ses qualités. Elle est naturelle, décente, toujours de bon goût, toujours de noble race. On conçoit qu'un roi de Castille n'ait pas cru déshonorer son trône en l'y faisant asseoir à ses côtés. On comprend qu'il se soit enflammé pour la majesté douce et sereine de ce front si pur, dont le diadème de fleurs est déjà une couronne. Comme cantatrice, l'Alboni a refait le rôle d'un bout à l'autre : elle en a rajeuni le style et les effets avec son intelligence supérieure, avec sa voix qui n'est pas de ce monde. L'air tant de fois chanté, tant de fois déclamé : *O mon Fernand*, est devenu quelque chose de ravissant dont on ne se doutait pas. Chaque phrase, chaque note, chaque mot, se sont rafraichis au souffle d'une inspiration nouvelle : on a cru entendre un air absolument nouveau. De même pour le duo final : *C'est mon rêve perdu qui rayonne et m'enivre*; la cantatrice l'a dit avec l'accent de l'ange qui déploie ses ailes pour remonter aux cieux. Elle a mis un art infini à ménager la transition du soprano au contralto. Et tout le cantabile qui précède : *Fernand, imite la clémence*, etc..... *Pour moi, qui traîne ici ma honte*, etc., elle l'a empreint d'une onction, d'une tendresse, auxquelles il est impossible de résister. Elle a toujours chanté, jamais crié; même en prononçant ces mots : *C'est lui, c'est bien lui! Perdu sur la terre!* et ceux-ci encore : *Ou sous tes pieds écrase-moi*, elle n'a presque pas changé de ton; elle a négligé les traditions vulgaires qui arrachent les bravos et éraillent les voix. Que l'Alboni fait bien de ménager la sienne! et elle n'y perd pas un applaudissement. Elle sait comment il faut s'y prendre pour enthousiasmer l'auditoire, mais elle veut que se soit à sa manière et non à celle des autres. Elle attend avec patience, avec certitude, et quand son moment est venu, la salle retentit d'acclamations, la scène se couvre de fleurs, l'ovation est d'autant plus flatteuse qu'elle lui appartient tout entière et que personne ne peut la lui disputer.

Voilà comment l'Alboni a reparu; voilà comment elle a triomphé une seconde fois sur le théâtre qui a été celui de ses débuts en France et qui finira par la conquérir tout-à-fait. Roger, Barroilhet, Levasseur l'assistaient de leur talent et s'appuyaient du sien. Barroilhet et Levasseur appartiennent à l'ouvrage depuis sa création, qui remonte à dix années bientôt. La romance : *Pour tant d'amour, ne soyez pas ingrate!* a établi chez nous le baryton célèbre, qui s'est depuis signalé dans la *Reine de Chypre* et dans *Charles VI*. Il la chante toujours fort bien, et mieux qu'aucun autre, cette délicieuse romance, qui a fait sa réputation; mais à parler franchement, nous préférions sa première manière à la seconde. La première était plus simple, plus persuasive, plus touchante. Il y a trop d'art, de recherche, d'enjolivements dans la seconde. C'est ce qui arrive aux artistes qui ont longtemps joué un rôle ou chanté un air : ils sont blasés et tâchent de faire du neuf pour raviver leur goût; mais en ce genre, le neuf vaut rarement le vieux, et d'ailleurs, nous ne connaissons rien de plus vieux au monde que certains points d'orgue, surtout lorsqu'ils se trouvent en contradiction flagrante avec les lois d'harmonie.

Roger est fort beau dans le rôle de Fernand. A lui aussi nous demanderions un peu moins d'efforts pour être excellent. L'Alboni lui offre une leçon vivante et un exemple profitable. Nous le louerons sans restriction pour la façon dont il a chanté la romance : *Ange si pur, que dans un songe*. C'est bien là chanter dans toute la suavité du mot et de la chose. Il est certain que les autres parties du rôle demandent une autre énergie de poumons et de style; mais nous conseillons à Roger de se modérer, de se retenir : mieux vaut rester un peu en deçà du but que de s'élancer au delà.

Une danseuse que nous avions perdue de vue depuis quelque temps, a reparu dans le ballet du second acte. Mme Fabri-Bretin est d'une vigueur et d'une audace à toute épreuve. Mais qu'elle y prenne garde! De la danse au tour de force, il n'y a qu'un pas, comme du sublime au grotesque.

L'Alboni va bientôt se montrer à nous dans un nouveau rôle, celui d'Odette, de *Charles VI*. On remonte pour elle ce grand et bel ou-

vrage, qui manquait au répertoire de Paris et qui n'abandonne jamais celui de nos principales villes. Ce ne sera pas le coup d'essai de la cantatrice, dont nous confirmerons certainement le succès, après nos compatriotes de Marseille, de Lyon, et autres cités, qui l'ont vue, entendue et applaudie.

Trois représentations de la *Favorite*, données dans la même semaine, ont constamment attiré la foule. Le président de la République assistait à la première, et l'on voyait dans une loge de galerie, entre les colonnes, l'ambassadeur de Népaul, récemment arrivé de Londres, avec trois officiers indiens surmontés d'aigrettes, ruisselants d'or et de diamants. Après la danse, l'ambassadeur et sa suite ont battu en retraite. Permis à eux de ne pas comprendre le français ni la musique européenne.

La salle restaurée a repris l'ancien fond rouge, qu'elle a gardé jusqu'en 1847 et qu'elle avait échangé contre un fond gris. Les peintures du plafond, les dorures des colonnes ont été remises à neuf; la porte de communication de la salle au théâtre a changé de côté. Le temps de la clôture n'a pas été perdu pour les études : l'*Enfant prodigue* et un ballet nouveau le prouveront incessamment.

P. S.

REVUE CRITIQUE.

TH. DOEHLER. Op. 70. 12e *nocturne*.
» Op. 71. *Andante* pour piano et violon.
EMILE PRUDENT. Op 35. *Les Bois*.
» Op. 36. *Allegretto pastoral*.
M. LÉOPOLD DANCLA. — M. ETIENNE BODIN. — M. ALEXIS DE GARAUDÉ. — M. EDOUARD VIÉNOT.

Nous devons signaler aux amateurs du caprice et de la fantaisie un charmant nocturne pour piano seul par Dœhler, qui, comme virtuose et compositeur, se repose un peu trop dans les doux loisirs que lui a faits son mariage. Quoi qu'il en soit, son repos ne lui a rien fait perdre de ses idées fines et délicates en composition. Ce nocturne (œuvre 70) qui est le douzième de l'auteur, est un caprice, une rêverie à trois temps en *la* majeur, *fa* dièze mineur, qui passe enharmoniquement en *ré* bémol majeur pour finir en *fa* dièze majeur; mais tout cela sans prétendre moduler d'une façon savante et sans sortir du domaine de la mélodie. Une autre bagatelle plus jolie encore, c'est l'*andante* pour piano et violon (œuvre 71). Ceci est un ravissant dialogue vocal qui semble écrit par un violoniste ou plutôt par un mélodiste, car le violon y chante pendant toute la durée du morceau d'une manière délicieuse; et sur cette suave mélodie, le piano déploie toutes les richesses d'une harmonie distinguée et tout l'éclat de brillantes arabesques que brode la main droite sur le clavier. Et puisque nous en sommes sur ces ingénieux dialogues pour divers instruments, nous mentionnerons ici les *Violettes*, valses faciles pour piano, violon et violoncelle, par M. Léopold Dancla, étincelles musicales qui ne peuvent que scintiller agréablement dans un salon. Le même compositeur, violoniste distingué, a publié aussi trois caprices pour violon seul qui sont trois excellentes études pour cet instrument. Le premier morceau, en *mi* bémol mineur, dans le style lié, est un fort bon travail de l'archet coulé et du trille à double corde. Le second de ces caprices est peut-être un peu trop dans le même caractère du style lié; mais le troisième en *fa* majeur, mouvement de *scherzo*, se distingue par la franchise du motif, la variété des coups d'archet et la chaleur de la péroraison en mesure à deux-quatre qui est toute empreinte d'animation et d'effets dramatiques.

— On ne peut non plus laisser passer dans la circulation musicale, sans les indiquer aux pianistes de toutes classes et de toutes forces, les BOIS (œuvre 35), chasse brillante; et puis un ALLEGRETTO PASTORAL (œuvre 36), par E. Prudent. Le morceau intitulé les *Bois* est une paraphrase, par l'esprit, la couleur, l'entrain, du chef-d'œuvre instrumental de Méhul, mon illustre maître, de la si dramatique ouverture du *Jeune Henri*. Ce sont enfin toutes les joies, tous les cris, tous les tumultes, tous les triomphes de ce jeu fatigant et cruel, noble et classique, plaisir des têtes couronnées ou destinées à l'être. Nous en aimons mieux la poétique fiction par Prudent, que la triste réalité, qui, du reste, est de saison en ce moment.

L'ALLEGRETTO PASTORAL nous reporte aussi dans les bois, dans les champs. C'est, comme la chasse précédente, en mesure à six-huit que procède cette idylle musicale, cette rêverie champêtre. Ce sont toujours ces riches tableaux de la nature, ces mille bruissements si harmonieux qui inspirent le mieux le compositeur. L'ouverture du *Droit du seigneur*, par Martini, celle de *Guillaume Tell*, qui sent le serpolet de la Suisse, l'air chanté par Gessner dans la *Lisbeth* de Grétry, et enfin la fameuse symphonie pastorale, ont mis à jour toutes les beautés de la nature; et certes cela vaut mieux que le stylle descriptif de M. l'abbé Delille dans :

Ses vers jetés par ligne exactement pareille,
De leur chute uniforme importunant l'oreille.

Comme le grand maître de la symphonie, Prudent fait contraster la rêverie suave et vaporeuse avec la grosse gaîté villageoise. On voit dans son tableau pastoral la jeune fille qui se mire dans la fontaine au murmure de laquelle se mêle le chant du rossignol, chant modulé, capricieux, par des points d'orgue, des traits d'une finesse et d'une fraîcheur exquises Des combinaisons, des artifices, des mélanges de mesures différentes, donnent à ce frais tableau la vie, la variété, la réalité même dans la solitude du cabinet, ou au milieu des bougies d'une soirée du monde blasé; et cela vous fait rêver et goûter les doux plaisirs de la campagne au milieu des prestiges de tout le luxe de la civilisation.

Le temps de la méthode est à la fin venu.
L'art de l'enseignement, trop longtemps inconnu,
Laissait dans chaque école ensevelir sa gloire...

Voilà ce que disent à peu près, avec M. de Voltaire et sur tous les tons, la plupart des professeurs et des virtuoses qui cultivent l'étude musicale dans Paris, la capitale des arts. Tous ces professeurs se disent tellement guidés par le bon sens, tellement inspirés d'un esprit rationnel, qu'il nous prend envie de faire un peu de paradoxe à propos des méthodes et des traités élémentaires. De même que les lanceurs de prospectus de feuilles nouvelles disaient tous naguère dans leurs spécimens que la France sentait depuis longtemps le besoin d'un journal rose, jaune ou de toute autre couleur, messieurs les auteurs de méthodes ne manquent pas de dire, dans leurs préfaces ou avant-propos, qu'ils viennent combler, par un ouvrage essentiel, indispensable, un vide que leurs prédécesseurs avaient laissé dans l'enseignement de l'art musical.

Eh bien, sans redouter les rigueurs de la loi sur la liberté de la presse, nous nous permettrons d'émettre cette idée, que toutes les méthodes sont suffisantes, excellentes, et que si nous avions une préférence à accorder, ce serait en faveur des mauvaises sur les bonnes. En en effet, les méthodes vicieuses offrent aux professeurs, — et l'on admettra qu'il faut nécessairement un professeur pour apprendre un art quelconque, — une mine inépuisable d'observations critiques, de raisonnements, de réfutations, de rectifications à celui qui enseigne et dont l'élève doit profiter beaucoup. Donc, les plus mauvaises méthodes sont les meilleures.

Ce n'est pas sous l'empire de semblables idées que s'est trouvé M. Etienne Bodin en publiant son *Traité complet et rationnel des principes élémentaires de la musique ou introduction à toutes les méthodes vocales, instrumentales et à tous les traités d'harmonie*. M. Bodin prend l'art *ab ovo*, et si dans son texte il semble parler en mathématicien et du haut du trône de la logique, il n'oublie pas non plus, par des notes curieuses, des éclaircissements historiques sur

l'origine des termes de musique, par des exemples simples et clairs, qu'il s'adresse principalement à des enfants, à de jeunes intelligences pour lesquelles il faut mettre en pratique chaque jour quoiqu'elles ne le connaissent pas encore, l'*utile dulci* d'Horace.

Dans le grand nombre des ouvrages sur l'enseignement vocal et même instrumental que M. Alexis de Garaudé a publiés, sa *Méthode de vocalisation à deux voix : soprano ou mezzo soprano, ou ténor et baryton*, est aussi un excellent traité de l'art du chant. Tout y est prévu, expliqué, analysé dans l'intérêt des élèves ; mais c'est de l'enseignement essentiellement empirique, car il y a plus de notes que de texte, et cette manière est la meilleure. M. Garaudé a mis ce riche cours vocal sous le patronage de notre célèbre Damoreau-Cinti, et de tous les Conservatoires de France, d'Italie et de mille autres lieux. M. Garaudé est un producteur infatigable qui sait parfaitement l'art de ne pas fatiguer l'intelligence et les voix de ses élèves ; et cette qualité est la plus précieuse et la plus rare chez les professeurs de chant et les compositeurs.

— Dans le tohu-bohu de toutes les *tarentelles* pour piano qui se tapotent depuis assez longtemps en France du nord au midi, pourquoi ne citerions-nous pas celle de M. Viénot? M. Viénot n'est guère connu dans le monde musical, c'est vrai; M. Viénot n'est pas très-fort pianiste; il est même assez faible compositeur; son nom ne prête point à la célébrité comme ceux de Sigismond Thalberg, Liszt, etc. : aussi M. Viénot, comprenant bien cela, s'est fait officier de cavalerie, ce qui fait que n'étant plus virtuose de profession, on le trouve charmant, bon enfant, brillant, amateur distingué, et plus habile que beaucoup d'artistes quand il se met au piano en uniforme de dragon et vous joue avec une verve toute militaire sa jolie tarentelle intitulée *Nisida*. Heureuse la ville de garnison qui possédera le régiment de M. Viénot! Il y entendra peut-être murmurer par quelques maris le refrain de la vieille chanson : *Que tu m'importunes, dragon, oh! dragon, que tu m'importunes!* Mais il en prendra son parti, et le beau sexe de la susdite ville aussi.

HENRI BLANCHARD.

NÉCROLOGIE.

STEFANO PAVESI.

Avec ce compositeur, qui jouit longtemps d'une grande célébrité, vient de tomber le dernier élève, le dernier soutien de l'ancienne école musicale d'Italie. Pavesi était né à Creme, en 1781, et il y est mort en 1850, maître de chapelle de l'église cathédrale. Il avait fait ses études à Naples, au Conservatoire de Saint Onufre, et il y avait eu pour maître l'illustre Piccinni. Jusqu'en 1818, il mena l'existence vagabonde des compositeurs de son pays, allant de ville en ville pour écrire et faire jouer ses ouvrages à Naples, Milan, Turin, Venise, Bergame, Livourne. C'est ainsi qu'il fit représenter soixante opéras sérieux ou bouffons, presque tous avec un succès brillant. Dans le nombre, on cite *Erminia* ou la *Vestale*, *Fingal*, *I Baccanali*, *I Cherusci*, l'*Aristodeme*, *Trajano in Dacia*, *Edoardo e Cristina*, *Tancredi*, *Elisabetta* (ces trois derniers sujets ont été depuis traités par Rossini), la *Nitteti*, *Il Teodoro*, la *Celamira*, la *Danaide*, le *Amazoni*, la *Fiera*, l'*Antigono*, *Il Servo padrone*, la *Festa della Rosa*, *Il Maldicente*, *Ser Marcantonio*, l'*Abrazese*, *Il Monastero*, l'*Avvertimento ai gelosi*, etc., etc.

Nourri des doctrines de Durante, fidèle aux traditions des Pergolèse, des Cimarosa et des Paisiello, Pavesi n'esssaya pas de lutter contre l'invasion d'une nouvelle école et la domination d'un nouveau style. L'avènement de Rossini marqua sa retraite. A compter de 1818, ayant été nommé maître de chapelle dans sa ville natale, il cessa d'écrire pour le théâtre, et se consacra tout entier à des travaux en rapport avec son titre et ses fonctions. Sa fécondité laborieuse ne fit que changer d'objet. Il laisse presque autant compositions religieuses que d'opéras, et plusieurs de ces compositions sont considérées comme des chefs-d'œuvre.

La musique de Pavesi fut très-goûtée en France. Ses plus beaux airs étaient souvent chantés dans les concerts ou intercallés dans les opéras. L'Allemagne applaudit surtout *Ser Marcantonio*, et cet ouvrage garda longtemps sa place au répertoire des différents théâtres.

Pavesi est mort dans la soirée du 28 juillet dernier. Ses compatriotes l'honoraient comme l'un des artistes et des hommes les plus distingués de notre époque. Ils vantent sa rare modestie, sa probité sévère, son dévouement à ses amis. Dans les trois dernières années de sa vie, il fut presque sans intervalle en proie à des souffrances qui mirent à l'épreuve sa résignation et sa piété vraiment exemplaires. Tout ce qu'il possédait, il l'a employé en legs charitables au profit des établissements de son pays. Les artistes de l'orchestre et les musiciens de la garde civique voulurent d'eux-mêmes concourir aux obsèques de leur maître et de leur ami. Son cercueil était porté par les chantres de la cathédrale.

UNE ROMANCE DE CHORON.

Parmi les romances qui parurent vers 1809, il en est une qui a fait le tour du monde, c'est *la Sentinelle*, d'Alexandre Choron.

Ce musicien, qui naquit à Caen en 1772, et qui est mort à Paris en 1834, a été un homme d'un rare mérite, fondateur d'une école de musique célèbre, d'où sont sortis Duprez, Mme Stoltz, Hippolyte Monpou et une foule d'artistes distingués.

Avant de devenir un savant théoricien, Choron avait débuté par plusieurs cahiers de romances dont les paroles étaient inspirées par le roman de Lewis, *le Moine*, alors très à la mode. Remarquons en passant qu'entre les romans et les romances, il a toujours existé les relations les plus intimes dès les premiers temps de notre littérature.

La Sentinelle parut dans un journal de musique qui se publiait chez l'éditeur Leduc. Les paroles sont d'un nommé Brault, faiseur très-recherché, qui les avait écrites pour son ami, Edouard Roger.

La musique de Roger était gravée et publiée depuis six mois, lorsque Choron, trouvant les paroles de Brault à son gré, se les appropria en y ajoutant une nouvelle mélodie.

Brault, qui était une mauvaise tête, voulut venger son ami de l'insulte que lui avait faite Choron. Celui-ci, homme pacifique, calma son terrible adversaire par un bon déjeuner. Il ne fut plus question de la romance de Roger.

La Sentinelle de Choron fut chantée sur tous les théâtres et traduite dans toutes les langues de l'Europe. Elle fut variée par tous les instrumentistes, depuis le violon jusqu'à la petite flûte. Dans l'espace de deux ans, on en vendit plus de vingt mille exemplaires.

Grâce à cette belle mélodie, Choron était devenu célèbre, et il était si fier de son succès, qu'il signait les livres très-savants qu'il publiait sur l'histoire de la musique : « Par Alexandre Choron, auteur de *la Sentinelle* »

C'est en effet une belle inspiration, une mélodie largement rhythmée, qui exprime à la fois la fierté du soldat qui se dévoue pour sa patrie, et les regrets de l'amant qui rêve à sa bien-aimée loin du pays natal. Ce sujet forme un tableau poétique parfaitement en harmonie avec l'époque qui l'a vu naître, mélange de fierté et de tendresse chevaleresque.

La Sentinelle est la *Marseillaise* de l'Empire, et restera dans l'histoire.

Un soir que Choron passait sur le boulevart du Temple, il entendit un pauvre aveugle qui écorchait sur son violon l'air de *la Sentinelle*. Indigné de s'entendre si mal interpréter, il s'approche de l'aveugle, lui arrache le violon des mains en lui disant :

— Malheureux! qui t'a permis de défigurer ainsi un chef-d'œuvre? Tiens, voilà dix francs, mais à condition que tu apprendras à mieux jouer un air que toute l'Europe sait par cœur.

Voici la lettre adressée par les comités des six associations d'artistes aux membres des Sociétés lyriques de la Belgique et des provinces rhénanes, et aux artistes du Cercle des Arts de Bruxelles, à propos de la fête célébrée dans le parc d'Asnières.

Messieurs,

L'association des lettres, des arts et de l'industrie de France a l'honneur de vous transmettre ses plus chaleureux remercîments pour le concours fraternel que vous avez bien voulu prêter à sa fête de bienfaisance du parc d'Asnières. Sa reconnaissance, Messieurs, vous est acquise à double titre, d'abord en raison de l'empressement que vous avez mis à coopérer à cette œuvre d'union et d'assistance mutuelle; en second lieu, par l'admiration générale qu'ont fait naître vos talents si distingués et si sympathiques, et qui ont donné à la fête une illustration nouvelle.

Un grand nombre de sociétés qui devaient vous accompagner dans ce que nous aimons à appeler votre pèlerinage d'artistes ont été arrêtées par les inondations qui désolaient leur patrie. Reportez-leur l'expression de nos regrets et l'espoir que nous conservons de les voir, à une époque prochaine, s'unir à nous dans une nouvelle et imposante solennité.

Vous le savez, Messieurs, pour les arts, il n'existe point de frontières, car le génie est d'une nationalité universelle. On dirait même que Dieu a donné aux hommes, tout exprès pour en augmenter le pouvoir, cette langue mélodieuse comprise par toute la terre, et qui se nomme la musique. Honneur à vous, Messieurs, qui la parlez avec tant d'art et de généreuse passion et qui remplissez ainsi tous les cœurs d'émotions salutaires! Honneur à vous, qui servant d'interprètes à tout ce que les associations rêvaient de grand et d'utile aux intérêts intellectuels, avez doublé les sympathies qui font leur force et leur orgueil!

Veuillez agréer, Messieurs, avec l'expression nouvelle de notre gratitude l'hommage de notre fraternel dévouement.

TAYLOR, *président;* DAUZATS, F. HALÉVY, AD. ADAM, SAMSON, DUPREZ, ROGER, F. DE VILLENEUVE, ACHILLE COMTE, LOCKROY, ALEX. LAYA, CH. FROUST, G. BOUSQUET, DERVAL, LÉO LESPÈS, A. JUBINAL, TH. SILBERMANN, MICHEL, J. SIMON, TISSIER, TESSIER.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, quatrième représentation de la *Favorite*, par l'Alboni. L'affluence était si grande vendredi dernier, que la direction n'a pu se dispenser de donner encore une fois le même spectacle.

*** Massol est à Paris. On sait que cet excellent artiste est engagé à l'Opéra, où il doit faire sa rentrée mercredi prochain dans le rôle d'Asthon, de *Lucie de Lammermoor*. Cet opéra sera suivi du *Violon du Diable*.

*** La première représentation du *Prophète* à Bruxelles, qui devait avoir lieu mardi, a été remise à vendredi dernier. Dans notre prochain numéro nous en rendrons compte.

*** On réclame, au nom de Ronconi, contre la nouvelle de l'avénement probable de M. Lumley à la direction du Théâtre-Italien et contre tout changement dans l'état actuel des choses. Nous ne demandons pas mieux que de faire droit à cette réclamation. L'ouverture du théâtre est toujours fixée au 1er novembre.

*** *Giralda* continue d'attirer la foule à l'Opéra-Comique. C'est un des succès les plus complets et les plus productifs que ce théâtre ait jamais obtenus.

*** Boulo a repris vendredi le rôle de Lionel dans l'*Éclair*, et l'a chanté avec un talent et un charme de voix tout-à-fait remarquable.

*** Jourdan a fort bien remplacé Bauche dans le rôle de Sergy des *Monténégrins*.

*** Mme Ugalde assistait lundi dernier à la réouverture de l'Opéra. Elle doit faire bientôt sa rentrée à l'Opéra-Comique.

*** Une classe pour l'enseignement simultané du chant populaire dans le genre de l'Orphéon, doit être établie au Conservatoire de musique, en vertu d'un article du nouveau règlement. M. Edouard Batiste, déjà professeur dans cette école, vient d'être nommé, par le ministre de l'intérieur, professeur titulaire de la nouvelle classe.

*** Le concours d'harmonie écrite, du Gymnase musical militaire, a eu lieu vendredi de la semaine dernière. Deux premiers prix ont été donnés : l'un à M. J.-B. Penas, du 7e de ligne, et l'autre à M. H. Martin, du 13e de ligne; deux seconds prix ont été également donnés, l'un à M. H. Cousin, du 25e de ligne, et l'autre à M. C. Masson, du 15e d'artillerie; un accessit a été partagé entre MM. V. Lafontaine, du 26e, et H. Labit, du 21e de ligne. Ces six lauréats sont élèves de M. François Bazin.

*** Vivier est engagé par M. Beale pour faire avec Gardoni et Mlle Parodi une tournée provinciale. Il commencera par Manchester, et jouera au *Gentleman's Concerts*. L'immense succès qu'il a obtenu à côté de Jenny Lind a donné un nouvel élan à sa renommée d'artiste.

*** M. Barnum offre un prix de 200 dollars pour le meilleur chant national qui sera chanté par Mlle Lind, lors de son arrivée en Amérique.

*** Lucile Grahn est à Paris : elle arrive d'Allemagne, où, depuis son départ de Londres, elle a, pendant deux années, donné des représentations sur les théâtres royaux de Berlin, Dresde, Hanovre, Brunswick, et sur les théâtres de Leipsick, Brême, Dantzick, Kœnisberg, Breslau et Prague. Elle doit bientôt retourner à Dresde, où elle est engagée pour l'automne prochain.

Chronique départementale.

*** *Lille.* — La société des orphéonistes de cette ville (*Crick-mouils*) doit prendre part au concours de Bruges, le 6 octobre prochain. Deux chœurs seront chantés : le *Combat naval*, de Saint-Julien, et le *Départ*, de F. de Lavainne. D'après ce que nous connaissons de leur talent d'exécution, nous avons lieu d'espérer qu'ils représenteront dignement notre ville dans cette grande fête; il ne se faut pas dissimuler cependant qu'ils auront une rude partie à soutenir.

*** *Boulogne-sur-Mer*, 1er septembre.—Huit jours après le concert donné ici par Thalberg, Goria en a donné un autre, et son succès n'a pas été moins brillant au point de vue de l'art qu'à celui de la recette. C'est le seul qui ait eu lieu dans le salon du Conservatoire, à l'établissement des bains de mer. Il y avait littéralement foule, et l'habile artiste était secondé par G. Carulli, le chanteur compositeur, par Mlle Jacquet, jeune personne douée d'une voix magnifique. Pour l'exécution de son duo à deux pianos, sur *Bélisaire*, Goria a rencontré dans Mlle Guilmant, jeune élève de Prudent, une auxiliaire très-énergique. Goria se dispose à rentrer dans Paris après s'être fait entendre à la Société philharmonique d'Hesdin, qui l'a fait inviter, et probablement aussi à Arras.

*** *Arras.* — Dans le concert donné par la Société philharmonique avec le concours de Roger, Géraldy, Mme Barbot et Séligmann, le trio de la *Reine Jeanne*, de Monpou, n'a pas été chanté, quoique annoncé par le programme. Le duo du *Valet de chambre* a aussi pris la place de celui de *Gibby*. Comme nous l'avons déjà dit, les honneurs de la fête musicale ont été pour Roger, qui a chanté l'air de *Joseph*, le duo du *Chalet* avec Géraldy, et qui s'est accompagné lui-même au piano l'*Andalouse* de Monpou : *Avez-vous vu dans Barcelonne?* Géraldy a charmé, attendri l'auditoire avec la *Petite mendiante* et le *Vieux Caporal*, qu'il chante et joue dans la perfection. Mme Barbot a très-bien rendu le grand air de *Norma*, quoiqu'un peu fort pour elle, et Séligmann a joué du violoncelle en artiste supérieur. Quand Géraldy a chanté l'*Ave Maria*, la voix de son instrument s'est mariée avec un goût exquis à celle du chanteur. Nous avons entendu sur le piano un de nos concitoyens, qui, jeune encore, peut se permettre des espérances que le travail réalisera. M. Duhaupas a exécuté, avec un peu trop de timidité peut-être, un morceau difficile, comme Thalberg en sait écrire. M. Heisser a tenu le piano avec le talent que chacun lui connaît; toujours prêt à tous les changements du programme, il est infatigable. Enfin, nous devons féliciter la Société philharmonique de la manière tout à fait remarquable dont elle a exécuté l'ouverture d'*Oberon* de Weber, et celle d'*Egmont* de Beethoven. Le chef d'orchestre a droit à une mention particulière, et nous sommes heureux de la lui accorder.

*** *Dijon*, 31 août. — Une belle représentation de la *Juive* vient d'être donnée ici. MM. Chevalier, Van Muller, Gustave Barbot et Mlle Despèramons s'y sont distingués dans les rôles d'Eléazar, du cardinal, de Léopold et de Rachel.

*** *Versailles.* — La salle de spectacle vient d'être complétement restaurée par les soins de M. Pâris, architecte de la ville, et de M. Séchan, le célèbre décorateur. Le *Val d'Andorre* a été joué pour l'inauguration : Mlle Hannegresse a fort bien joué le rôle de Rose de Mai.

Chronique étrangère.

*** *Londres*, 31 août. — Voici le résumé de la saison des deux théâtres italiens, le titre des ouvrages qu'on y a joués et le nombre des représentations qu'ils ont obtenues. Au théâtre de Sa Majesté : *Nino Nabuco* a été joué 1 fois : *Ernani*, 3; *I Lombardi*, 1; *I Due Foscari*, 1; *Medea*, 2; *Sonnambule*, 3; *Puritani*, 4; *Capuleti*, 2; *Norma*, 2; *Matrimonio segreto*, 4; *Lucia*, 3; *Don Pasquale*, 5; *Linda*, 2; *Lucrezia Borgia*, 1; *Elisir d'amore*, 2; la *Figlia del Reggimento*, 5; *Don Giovanni*, 4; *Nozze di Figaro*, 4; *Il Barbiere*, 6; la *Tempesta*, 14. — Au théâtre de Covent-Garden : *Zora* (Moïse), 4; *Donna del Lago*, 2; *Barbiere*, 1; *Gazza ladra*, 1; *Semiramide*, 1; *Otello*, 3; *Don Giovanni*, 4; *Lucrezia Borgia*, 3; *Elisir d'amore*, 3; *Freischütz*, 6; *Nino-Nabuco*, 1; *Norma*, 3; *Masaniello*, 3; la *Juive*, 5 (cet ouvrage n'a été donné qu'à une époque voisine de la clôture); *Robert-le-Diable*, 6; les *Huguenots*, 12; le *Prophète*, 11.

*** *Berlin.* — Dans le courant de la première semaine de septembre, le Théâtre-Italien a dû faire sa réouverture. Mme Fiorentini, MM. Labocetta et Pardini, qui ont fait partie de la troupe l'année dernière, sont engagés. La plupart des membres nouveaux de la société italienne sont des artistes fort peu connus, à l'exception de la signora G. Bertrand. On commencera par les *Puritains*, pour les débuts de la signora Viola. — On annonce que le *Prophète* de Meyerbeer sera représenté cette année au Théâtre-Italien. — Les débuts de Mme Kuchenmeister-Rudersdorf au théâtre royal de l'Opéra s'annoncent très-bien. Cette habile cantatrice possède une voix de soprano beaucoup plus mélodieuse que son nom

*** *Vienne.* — Il y a en ce moment en cette ville une bande de musiciens bohémiens, sous la direction de M. Farko. Ces gitanos jouent des airs de danse, des marches, des airs nationaux avec une verve, une expression et une précision qui feraient honneur aux plus grands virtuoses, et ces pourtant ils ne savent pas une note.

*** *Stettin.* — Les sociétés de chant réunies ont donné un concert au profit de Schleswig-Holstein. Parmi les morceaux du programme, on cite les deux suivants : « *O belle forêt!* » de Mendelssohn, et l'*Appel du Tambour* par Kucken.

*** *Naples.*—Au Teatro-Nuovo, l'opéra, l'*Arrivo del Nipote*, a réussi grâce à quelques morceaux passables et à une exécution excellente; le compositeur, M. Moretti, a été rappelé.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

BRANDUS et Cie, Éditeurs, 87, rue Richelieu.

TROIS QUINTETTES

POUR TROIS VIOLONS, ALTO ET BASSE

PAR

ANTONIO-JOSÉ CAPPA.

Chaque : 5 fr. net.

QUATUOR pour 2 Violons, Alto et Basse

PAR

AUGUSTE MOREL.

Prix : 6 fr. net.

ÉMILE PRUDENT.

Op. 35. **Les Bois,** chasse pour piano..... net : 4 fr.
Op. 36. **Allegretto pastoral** pour piano..... net : 4 fr.

DU MÊME AUTEUR :

CONCERTO-SYMPHONIE
Pour Piano et Orchestre.

Le piano..... 6 fr. net.
L'orchestre..... 8 fr. net.
Le quatuor..... 4 fr. net.

AIR ET MARCHE ARABE VARIÉS.
Op. 32. — Prix : 7 fr. 50.

FARANDOLE.
Op. 33. — Prix : 7 fr. 50.

TH. DOEHLER.

Op. 70. **12e Nocturne** pour piano..... net : 2 fr.
Op. 71. **Andante** pour piano et violon..... net : 3 fr.

DU MÊME AUTEUR :

Op. 68. **Marches florentines**.... Prix : 3 fr. net. | Op. 69. **Onzième Nocturne**..... Prix : 2 fr. net.

IL PROFETA. | ROBERTO IL DIAVOLO.

Paroles Italiennes et Allemandes. — *Partition pour Piano et Chant.*

Format in-8°. Prix : 20 fr. net.

POLKAS NOUVELLES

DE

WALLERSTEIN.

LE TRAIN DE PLAISIR.
L'AÉRONAUTE.

SAINT-FRANCISCO.
LA TEMPÊTE.

UN DERNIER AMOUR, Redowa.

Prix de chaque : 1 fr. 50 c. net.

DU MÊME AUTEUR :

POLKAS :

Polka d'Amour	2 fr.	Polka favorite de Jenny Lind	2 fr.	Op. 40. L'Infatigable	3 fr.
Jeannette	2 »	Rendez vous de Chasse	2 »	Op. 42. Blanchette	3 »
Polka Champêtre	2 »	Op. 34. La Coquette	3 »	Op. 44. Fanny Elsler	3 »
Polka des Matelots	2 »	Op. 36 Isabella	3 »	Op. 45. Fuoco Polka	3 »
Les Adieux	2 »	Op. 37. La Garde Mobile	3 »	Op. 46. La Cerrito	3 »
Polka de Champagne	2 »	Op. 38. Une bonne amie	3 »	Op. 47. Rosati-Polka	3 »

BRANDUS et Cie, 87, rue Richelieu, Éditeurs des

OPÉRAS COMIQUES

DE

AD. ADAM.

GIRALDA

OU LA NOUVELLE PSYCHÉ.

L'OUVERTURE

Arrangée pour Piano, net : 2 fr. 50 c. — A 4 mains, net : 3 fr. — A grand Orchestre, net : 10 fr.

LES AIRS DÉTACHÉS DE CHANT AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO.

QUADRILLE par LECARPENTIER.

Pour Piano. — Prix : 2 fr. net.

REDOWA par PILODO.

Pour Piano. — 1 fr. 50 c. net.

DEUX BAGATELLES POUR PIANO

PAR

LECARPENTIER.

Chaque : 2 fr. net.

SÉRÉNADE

Pour Piano et Violon,

Par N. LOUIS.

Op. 201. Prix : 4 fr. net.

POUR PARAITRE INCESSAMMENT :

2 Quadrilles par MUSARD.

VALSES PAR ETTLING.

POLKA par PILODO.

SCHOTTISCH ET POLKA-MAZURKA.

2 Pas redoublés par MOHR.

FANTAISIES POUR PIANO

Par Roselien, Burgmuller, Voss, Lecarpentier, Hinten, Duvernoy, etc.

LE

POSTILLON DE LONJUMEAU.

Grande Partition..... net : 450 f.
Parties d'Orchestre..... net : 450

LA PARTITION

Pour *Piano et Chant*, in-4°..... net : 12 f.
La même, format in-8°..... net : 8

LES AIRS

Détachés de Chant, avec accompagnement de Piano et arrangés pour 2 Violons et 2 Cornets.

L'OUVERTURE POUR PIANO ET A QUATRE MAINS.

MORCEAUX DE PIANO SUR DES THÈMES DE CET OPÉRA.

Gomion. Op. 54. Fantaisie..... 6 »
Kalkbrenner. Op. 137 Fantaisie..... 7 50
Lebel. Souvenir du Postillon, 2 fantaisies, chaque..... 7 50
— Grande valse..... 5 »
Musard Quadrille pour piano et à 4 mains, chaque..... 4 50
Roselien. Op. 15. Fantaisie..... 7 50
Tolbecque. Deux quadrilles pour piano et à 4 mains, chaque.. 4 50

LE MAL DU PAYS.

Partition pour Piano et Chant..... net : 7 »
L'Ouverture pour Piano..... 5 »

POUR PIANO.

Adam. Op. 22. Mélange..... 4 50
Gomion. Op. 54. Fantaisie..... 6 »
Quadrilles pour Piano..... 4 50

LES AIRS DÉTACHÉS DE CHANT AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO.

LE PROSCRIT.

LES AIRS

Détachés de Chant, avec accompagnement de Piano.

L'ouverture pour Piano et à 4 mains, chaque..... 6 »

MORCEAUX DE PIANO SUR DES THÈMES DE CET OPÉRA.

Adam. Mosaïque, deux suites, chaque..... 6 »
Chaulieu. Op. 155. Rondoletto..... 5 »
Schwenke. Op. 53. Duo pour Piano et Violon..... 6 »
— Le même pour Piano et Violoncelle..... 6 »
Cottignies. Fantaisie pour Flûte avec Piano..... 6 »
Tolbecque. Deux quadrilles pour Piano et à 4 mains, chaque... 4 50

RÉGINE.

Grande partition..... net : 400 fr.
Parties d'orchestre..... net : 100 »

LES AIRS DÉTACHÉS DE CHANT

AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO.

Ouverture pour Piano..... 5 »
Id. à quatre mains..... 6 »
Gomion. Op. 54. Fantaisie pour Piano..... 6 »
Musard. Quadrille pour Piano et à 4 mains, chaque..... 4 50
Veny. Fantaisie pour Hautbois..... 7 50

PARIS, IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

17e Année. N° 37. 15 Septembre 1850.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres. Cramer, Beale et Cie, 201 Regent street.
St-Pétersbourg. Bellizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musical.
Rome. Merle.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Id.
Leipzig. Michelsen.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement

Paris, un an. . . . . 21 fr.
Départements et Belgique. . . . 30
Etranger. 34

Annonces.

50 cent. la ligne. . . . . pour 1 fois.
30 cent. . . . . pour 3 fois.
20 cent . . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

Nos Abonnés recevront avec le présent numéro un Quadrille par LECARPENTIER, sur GIRALDA, le dernier opéra de M. Adolphe ADAM.

SOMMAIRE. — Piccinni (4e article), par **Paul Smith**. — De la *Fée aux Roses*, du *Prophète* et des artistes français en Belgique par **H. Blanchard**. —Théâtre de l'Opéra-Comique, rentrée de Mme Ugalde. — Verdi, par **Fétis** père. — Nécrologie, Mme Saint-Aubin. — Nouvelles et annonces.

PICCINNI.

(Quatrième article) (1).

Gluck s'était retiré de la lice : dans *Echo et Narcisse*, il avait dit son dernier adieu à l'opéra français, puisqu'il n'acheva pas la partition des *Danaïdes*. Piccinni restait donc maître du champ de bataille? Oh! non pas; un autre champion était survenu, et ce dernier arrivait, non d'Allemagne, mais d'Italie, après avoir passé par l'Angleterre. Il se nommait Sacchini, et, dès son arrivée, il fut comblé d'honneurs, de faveurs : la reine le nomma son maître de musique, en joignant à ce titre une pension de six mille livres. La direction de l'Opéra lui en assura dix mille pour chaque ouvrage qu'il composerait.

Piccinni et Sacchini se connaissaient de longue date, et jusqu'alors ils avaient vécu moins en rivaux qu'en amis. Sacchini, plus jeune de sept années, s'empressa d'aller voir Piccinni dans son ermitage de Bagnolet. Il voulut entendre quelques morceaux d'*Adèle de Ponthieu*, que Piccinni était en train d'écrire; à chaque instant il s'écriait : *Sempre nuovo, sempre nuovo!* Après avoir parcouru la partition d'*Atys*, et relu deux fois le monologue du second acte, le sommeil et le chœur des songes, il dit en se levant : *Tu sei e tu sarai sempre il nostro gran Piccinni*. De son côté, le jour de la première représentation de *Renaud*, ouvrage par lequel Sacchini débuta en France, Piccinni monta sur le théâtre, et prenant Sacchini par la main : « Messieurs, » dit-il aux musiciens, je vous présente un grand maître, qui est » mon meilleur et mon plus ancien ami. Je vous prie d'avoir pour » lui les mêmes égards que vous auriez pour moi. J'en aurai la même » reconnaissance. »

Hélas! cette belle et noble aurore d'admiration, d'estime réciproque et de procédés délicats ne devait pas tarder à s'obscurcir. La tactique des envieux, des ignorants, des oisifs, est toujours la même. On s'était servi de Piccinni pour inquiéter Gluck, pour l'irriter, pour l'aigrir; on se servit de Sacchini pour tourmenter son bienveillant et inoffensif compatriote, pour ne pas le laisser manquer de chagrins, lui qui en avait eu plus que sa part entière! Bref, on ne se donna pas de trêve que les deux amis ne fussent brouillés. Voilà comment le public de France et de mille autres lieux s'est toujours plu à traiter les grands artistes.

(1) Voir les numéros 32, 34 et 36.

La cour se mit de la partie, en demandant une seconde édition du duel musical de l'auteur d'*Orphée* et de celui de *Roland*. Elle voulut que pour les spectacles qui seraient donnés à Fontainebleau dans la même saison, Piccinni et Sacchini composassent chacun un ouvrage. Le premier choisit *Didon*, le second *Chimène*. Sacchini fut prêt avant son adversaire, et en sa qualité de nouveau venu, il réunit toutes les préventions favorables. L'orchestre, les acteurs, l'administration, déclaraient *Chimène* un chef-d'œuvre. Piccinni quitta le château de Méréville, où il s'occupait de l'éducation musicale des deux filles de M. de Laborde, pour se rendre chez Marmontel, qui l'attendait avec *Didon*. Au bout de dix-sept jours, il en rapporta la vocale de son œuvre entièrement écrite. Il retourna à Méréville, et en quatre semaines il eut achevé sa partition. Ginguené raconte qu'en lui chantant la scène du troisième acte, qui précède le chœur des prêtres de Pluton, il fondit en larmes et lui dit : « C'est comme cela que je viens de » passer quinze jours. Même quand je ne composais pas, je ne fai- » sais que pleurer en pensant à Didon, et je m'écriais sans cesse : La » pauvre femme! »

Cependant aux premières répétitions, *Didon* n'obtint aucun succès. Tout le monde était pour elle aussi glacé qu'Énée, tandis que pour *Chimène* tout le monde avait les yeux ou plutôt les oreilles et le cœur de Rodrigue. Mais lorsque Mme Saint-Huberty, qui revenait d'une tournée provinciale, eut commencé à chanter le rôle, à lui donner sa grande et pathétique expression, un revirement se manifesta, et *Didon* reprit ses avantages Les deux opéras furent donnés d'abord à Fontainebleau ; ils devaient avoir deux représentations chacun. *Chimène* ne put en supporter qu'une seule, et *Didon* en eut trois, par l'ordre exprès de Louis XVI, qui n'avait jamais montré beaucoup de goût pour la musique, mais qui peut-être aimait à retrouver dans la musique de Piccinni quelque souvenir des mélodies de Virgile.

A Paris, même enthousiasme qu'à la cour. *Didon* et Mme Saint-Huberty grandissaient à chaque soirée. Piccinni avait mieux réussi que dans *Roland*, *Atys* et *Iphigénie*; il avait frappé son grand coup et triomphé d'un rival redoutable. Dans le même voyage de Fontainebleau, il avait fait jouer un petit opéra-comique, le *Dormeur éveillé*, qui fut très-bien accueilli, à côté de la reine de Carthage. L'année 1783 fut donc pour lui la plus prospère et la plus brillante. Par combien d'efforts et de soucis l'avait-il achetée! Par combien de douleurs et de misères ne lui fallut-il pas l'expier!

Depuis 1782, l'une des principales occupations de Piccinni était la direction de l'école de chant, placée au magasin de l'Opéra, le conservatoire de l'époque. Ses fonctions l'obligeaient à sortir en toute saison plusieurs fois par semaine, et à passer des matinées entières

dans les détails, les ennuis et les fatigues de l'enseignement. En 1786, ses élèves donnèrent une représentation de *Roland*, sur le théâtre des Menus-Plaisirs. L'enseignement avait porté ses fruits. Le maître fut content, et l'auditoire rendit un hommage unanime à la déclamation simple et naturelle, au chant juste et pur des jeunes artistes formés par ses leçons.

Piccinni continuait à écrire pour le théâtre, mais sur la grande scène de l'Opéra il ne remportait plus de victoire, comme avec sa *Didon*. *Diane et Endymion*, donné en 1784, ne réussit que faiblement. *Pénélope*, donnée l'année suivante, en même temps que le *Dardanus*, de Sacchini, réussit davantage à la cour, mais le public de Paris accueillit froidement les deux ouvrages. *Dardanus* se releva bientôt; *Pénélope* disparut du répertoire.

A la Comédie italienne, le *Faux lord*, dont Piccinni avait écrit la musique sur un poëme de son fils, avait été fort applaudi dans la même année que *Didon* et le *Dormeur éveillé*, année mémorable et féconde! Mais *Lucette* et le *Mensonge officieux*, donnés en 1786 et 1787, toujours sur des paroles du même auteur, ne firent que paraître et disparaître.

Piccinni ne se décourageait pas. Il était doué d'une force d'âme plus grande que le pauvre Sacchini, qui mourut, en 1786, du chagrin de ne pouvoir faire représenter son *Œdipe à Colone*, qu'on ne donna qu'un an plus tard. Gluck, lui aussi, mourait en 1787, mais plein de jours, de gloire et de fortune. Piccinni demeurait seul : il n'avait que cinquante-neuf ans, quatre de moins que Gluck, lorsqu'il composa son *Armide*. Il se sentait encore de la chaleur, de la verve, et sans doute il se félicitait de vivre, sans se douter qu'il eût mieux valu tomber avec ses deux concurrents, l'un plus âgé, l'autre plus jeune, et mériter qu'on dit de lui, comme Tacite d'Agricola : *Felix opportunitate mortis*, heureux par l'à-propos de sa mort!

En apprenant la mort de Sacchini, foudroyé bien innocemment par un mot de sa bouche, la reine avait chargé M. de Villequier d'aller dire à Piccinni qu'elle le chargeait de terminer l'œuvre que le maître italien laissait inachevée, *Arvire et Evelina*. Piccinni accepta de grand cœur cette mission pieuse, et se disposait à la remplir, lorsqu'il apprit que Rey, le chef d'orchestre, se prévalait d'une volonté exprimée par l'auteur à ses derniers moments, et qu'un autre que lui payerait à Sacchini le tribut funèbre.

Quand le bruit de la mort de Gluck se répandit, Piccinni conçut une idée qu'il s'empressa de communiquer au journal même dans lequel l'éloge de Gluck avait été souvent fait aux dépens du sien. Il proposa de fonder par souscription, en l'honneur de l'homme *à qui notre théâtre lyrique doit autant que la scène française au grand Corneille*, un concert annuel qui aurait eu lieu le jour de sa mort, et dans lequel on n'eût exécuté que sa musique. Ce trait rappelle Jean-Jacques Rousseau souscrivant à la statue de Voltaire, qui, par malheur, vivait encore, et avait la faiblesse de vouloir faire rejeter la souscription. L'idée de Piccinni fut discutée : on se prononça pour et contre, jusqu'à ce qu'on finit par l'oublier.

Piccinni composa encore la musique d'une *Clytemnestre*, tragédie en cinq actes, que l'auteur des paroles, Pitra, qui avait déjà fait celles d'*Andromaque*, pour Grétry, promettait de faire jouer dès que la partition serait écrite; mais il ne put tenir sa promesse. Sa *Clytemnestre* fut mal reçue, mal accueillie, comme appartenant à cette famille d'Agamemnon, si lamentable et si éternelle. On la réduisit en trois actes; Piccinni fit et refit sa partition, qui, malgré toutes ses peines et ses veilles, alla rejoindre dans les catacombes lyriques celles de son *Adèle de Ponthieu*, et une autre de *Phaon*, qui ne virent jamais le jour.

En France, il n'avait encore été question que de révolution musicale, mais tout-à-coup il en éclata une autre d'un genre beaucoup plus grave, une révolution politique, et nous savons ce que les artistes sont condamnés à souffrir, dans ces grandes crises de la société. Piccinni souffrit plus que personne : on ne voulait plus jouer ses nouveaux ouvrages, et on jouait fort peu les anciens. Sa pension de 6,000 livres, sur la foi de laquelle il avait changé de patrie, était suspendue; celle de 3,000 livres, gagnée par ses services à l'Opéra, subissait le même sort; on ne lui payait même pas la rente de 2,100 livres, reversible sur la tête de ses enfants, constituée par M. de Laborde pour prix de ses leçons, et placée sur le Trésor. Et il était père de famille! Vingt-deux personnes, tant à Paris qu'à Naples, ne vivaient que de son travail! Que faire? S'obstiner à lutter sur un sol étranger, tremblant, semé d'abîmes, et consumer dans ce suprême et inutile effort les restes d'une existence à laquelle tant d'existences étaient attachées? ou bien retourner à Naples, revoir son pays, ses parents, ses concitoyens, respirer un air plus calme et plus doux, réchauffer ses jours d'automne au soleil qui avait enflammé ses jours de printemps! Piccinni hésita longtemps à prendre ce dernier parti, que lui conseillaient quelques amis. Enfin, après avoir réglé ses affaires, le 13 juillet 1791, il partit pour l'Italie avec sa femme et ses filles. Le jour de son passage à Lyon, sa *Didon* était représentée au théâtre. Il fut invité à y venir. Des applaudissements l'accueillirent à son entrée et le saluèrent plusieurs fois pendant le spectacle. Malgré sa résistance modeste, une couronne fut placée sur sa tête. Cette couronne, il aurait pu la montrer sur la route, et s'écrier, comme ce conquérant fameux : « Voilà ce qu'un grand artiste, » après quatorze ans, remporte de tous ses succès. »

Nous verrons bientôt comment Naples, son pays natal, fut encore plus cruel envers lui que Paris, son pays d'adoption.

PAUL SMITH.

(La suite au prochain numéro.)

DE LA FÉE AUX ROSES, DU PROPHÈTE

et des artistes français en Belgique.

Malgré son jeune et récent patriotisme, malgré ses préventions nationales, le Belge quelque peu intelligent subit l'influence française surtout en fait de littérature et d'art. Et, par exemple, dans la science des sons, s'il en comprend assez bien le calcul, le mécanisme, il n'est pas dans sa nature d'en sentir et d'en rendre la finesse, les élégances, l'enthousiasme, les caprices ingénieux, l'originalité enfin. Soit comme virtuose, ou comme auditeur, il n'y montre guère qu'une grosse, épaisse et naïve sensibilité flamande, qu'il n'est très-facile de remuer, d'émouvoir. Sa perception et son exécution manquent de délicatesse et de rapidité. Le goût, le tact, cette faculté exquise que J.-J. Rousseau appelait le sixième sens, la compréhension de l'idéalité du grand artiste qui a séjourné dans Paris, sont lettres closes pour le Belge pur sang qui se fait entendre ou qui écoute. Voilà pourquoi, malgré qu'il en ait, et en affectant de dédaigner, de rabaisser la patrie de Voltaire, il paraphrase ainsi le vers de ce grand écrivain :

C'est de France toujours que nous vient la lumière!

et il est à l'affût de tout ce qui surgit de ce pays; et il se procure, et il imite tous les ouvrages et jusqu'aux feuilletons-romans qui s'y publient, comme il remplit ses journaux aux trois quarts des nouvelles et des actes de la politique française, ne fût-ce que pour se donner le plaisir de les blâmer.

Il faut rendre cette justice à MM. les Belges qu'ils ne sont pas très-enthousiastes de ces petites pièces, parodies de l'art dramatique et de l'art musical, qu'on appelle vaudevilles. On joue ce genre dans plusieurs théâtres de Bruxelles, mais on y voit peu de monde. Mme Doche donne en ce moment des représentations au Vaudeville et n'y excite pas précisément une grande admiration. Le théâtre Saint-Hubert est un peu plus heureux par la présence d'Hoffmann, des Variétés, qui y fait plaisir par ses chansonnettes et surtout dans deux charmantes pièces de M. Deslandes : *Les Deux Anges* et *la Gamine de Paris*, parce que ces deux petits ouvrages ne sont pas faits seulement avec de l'es-

prit français, parisien et de vaudevilliste; mais qu'il y perce une morale populaire, pure, amusante, vraie, et par conséquent de tous les pays.

La musique a seule le privilége de galvaniser l'inertie belge. Nous avons assisté à une représentation de la *Fée aux Roses*, jouée avec beaucoup d'intelligence scénique et fort bien chantée par la jolie Mme Cabel, qui faisait partie naguère du personnel du théâtre de l'Opéra-Comique de Paris. Elle excite dans ce rôle brillant de fréquents murmures approbateurs de la fine portion du public, murmures plus flatteurs que les applaudissements des auditeurs à gages de nos théâtres de Paris, qu'on a le bon esprit de ne pas employer dans les théâtres de Bruxelles, où, du reste, le public ne les tolérerait point. Le baryton chargé de nous représenter le magicien Atalmuc et qui a nom Vialette, autant que nous croyons nous le rappeler, s'acquitte fort bien de cette mission difficile à remplir après celui qui a créé ce rôle à Paris. Nous pensons qu'on pourra bien le voir réussir sur une des scènes lyriques de cette ville, s'il y débute un jour, ainsi que le ténor qui remplissait le petit rôle de Xailoun. Ce jeune homme émet facilement et avec assez de méthode les intonations justes d'une voix agréable. Nous voudrions pouvoir en dire autant de celui qui a joué le prince, et des deux dames qui ont dit avec Mme Cabel le trio, *Désir de fille*, etc.; mais, mais, mais, mais.....

Les mais à leur égard ne finiraient jamais.

Et maintenant, nous vous dirons l'effet produit par la dernière partition de Meyerbeer dans la jolie capitale de la Belgique; il a été franc et décidé.

Comme ses frères aînés *Robert* et les *Huguenots*, le *Prophète* est en voie de faire son tour de l'Europe musicale, comme il a déjà charmé une partie des dilettanti du monde.

Après Londres, où se manifeste depuis quelques années un large mouvement artistique, le *Prophète* a été représenté, par ordre chronologique, à Marseille, Amsterdam, La Haye, Hambourg, Dresde, Vienne, Francfort-sur-Mein, Schwerin, Leipzig, Darmstadt, Anvers, Dusseldorf, Cologne, Sonderhausen, Berlin, Lisbonne, Gratz, Brunswick, Pesth (en langue hongroise), Rostock, Aix la-Chapelle, New-York, Hanovre, Cassel et Bruxelles. La direction du théâtre royal de la Monnaie est sous le régime d'une espèce de république consulaire. Dans les trois consuls qui exercent le pouvoir suprême, il y a aussi un Octave, qui était autrefois à l'Opéra de Paris; et pour compléter ce triumvirat, Antoine et Lépide y sont représentés par M. Bouché, qui, comme Octave, a fait partie du personnel du théâtre de la Nation en qualité de basse, et M. Hanssens, chef d'orchestre, qui dirige fort bien ses symphonistes, en leur laissant pourtant développer un peu trop en particulier leur goût pour la sonorité continuellement brillante, et en altérant lui-même les mouvements, indiqués cependant au moyen des signes du métronome, par le compositeur sur sa partition. Ces altérations ont pour résultat de jeter du vague, de la langueur et de la confusion dans la marche du drame lyrique; et, par exemple, lorsque Jean, resté seul au premier acte, quand les trois anabaptistes l'ont quitté, dit :

Eh! mais quel bruit retentit à cette heure!
N'entends-je pas le galop des coursiers?

Ce bruit des chevaux galopant, que le compositeur a exprimé d'une façon pittoresque et par un dessin mélodique consacré, du reste, en pareille situation, M. Hanssens et ses soldats en font le trot de la paisible monture de Sancho, en lui donnant l'allure de la fameuse monture de son maître don Quichotte, qui, au dire de Cervantes, prit le galop une seule fois en sa vie. A Dieu ne plaise, cependant, que nous comparions l'orchestre du théâtre de la Monnaie à Rossinante, car, ainsi que nous l'avons dit plus haut, cet orchestre est trop continuellement brillant ou bruyant; il a trop de verve. Les individualités veulent trop s'y dessiner; chaque artiste ne s'y fait pas assez soldat de l'ensemble, de la grande armée lyrique et dramatique. Les nuances, et par conséquent les contrastes, les effets y manquent. C'est une Californie de sonorités; les lingots de son pur et brut vous y éblouissent et vous y étourdissent par leur bruit et leur choc continuel; cela sent enfin le tempérament, le bon gros naturel du Flamand qui vous marche sur le pied sans intention de vous être désagréable et sans vous demander pardon.

Sous votre bannière
Que faudra-t-il-faire?

Le trio bouffe du troisième acte est pris d'un mouvement trop vif, ce qui ne peut être considéré comme compensation de la lenteur que nous avons signalée pour l'arrivée d'Oberthal au premier acte. Les deux anabaptistes, qui donnent un aperçu de leurs doctrines gouvernementales à leur ennemi qu'ils ne reconnaissent point, procèdent à ces instructions d'un ton narquois, et comme se plaisant à les détailler. Ils ne doivent donc pas bredouiller ces instructions à la manière des bouffes italiens, qui comptent pour rien le sens des paroles. Or, le mouvement de ce trio est tellement accéléré, que ces *à-parte* des personnages :

Prudence, mystère!
Prends garde, mon frère.
Infâme repaire!

deviennent insaisissables pour l'auditeur, parce qu'ils sont *imprononçables* pour le chanteur. Nous ne pousserons pas plus loin cette analyse critique, et nous ne pèserons pas trop sur les inconvénients qui résultent de la non observation des mouvements, afin d'aborder plus tôt la partie des éloges que méritent les chanteurs et la direction pour la mise en scène exacte, la richesse des décors, et les costumes frais et vrais, qui peuvent rivaliser la pompe spectaculeuse de l'Opéra, ancien théâtre des Arts de notre grande république, l'Académie nationale de musique, comme elle s'intitule maintenant.

Octave a rempli le rôle du Prophète en acteur suffisant, — ce mot pris dans la bonne acception, — et, dans la partie lyrique, il s'est montré en chanteur; — ne pas joindre ces deux mots, qui feraient de notre appréciation une louange hyperbolique, — c'est-à-dire en chanteur, musicien excellent, intelligent, et parfois tragique, dans le *songe*, au premier acte :

Sous les vastes arceaux d'un temple magnifique,

et dans la pastorale qui suit :

Pour Bertha, moi, je soupire.

En joignant à ces deux morceaux de mélodie et de style si différents la scène et le grand duo du cinquième acte avec Fidès : *Ma mère!* qui a été chanté, de part et d'autre, d'une grande énergie dramatique, on pourrait dire d'Octave, s'il était né en Belgique, qu'il a toutes les chances possibles de devenir prophète en son pays.

Mlle Petipa, qui jouait Bertha, la fiancée de Jean de Leyde, est une cantatrice hardie, trop hardie, dont l'intonation est peu assise, peu posée. Elle a de la chaleur, de la sensibilité; mais elle ne veut point se soumettre à la dernière instruction que M. de Talleyrand donnait à ses envoyés diplomatiques : surtout pas de zèle! Mlle Petipa met trop de zèle, d'ardeur vocale, et elle passe le but. Elle aurait mieux fait de passer le premier air : *Mon cœur s'élance*, et, on le lui a prouvé, ce qui lui aurait évité une triste collection de *chuts!* peu galants que les auditeurs lui ont prodigués d'une façon peu polie. Le rôle de Fidès, la mère du prophète, a été dignement représenté et chanté par Mme Widemann. Cette cantatrice, qui se distingue ordinairement par une énergie dramatique un peu provinciale, et qui dépasse aussi le but, la mesure artistique et scénique, dont on connaît si bien l'étendue voulue dans nos théâtres de Paris, a montré, dans ce rôle de Fidès, si grand, si fort, si vrai, si neuf au théâtre, une onction religieuse, une tendresse maternelle qui émeut; elle y est douce et bonne en même temps que tragique, et s'y montre cantatrice éloquente, en profitant avec adresse et intelligence des variantes du compositeur pour

les *contralti* qui n'ont pas la voix exceptionnelle de Mme Viardot, la Fidès exceptionnelle aussi.

Les rôles du comte Oberthal, de Zacharie, de Jonas et de Matthisen sont fort convenablement joués et chantés par MM. Vialette, Bouché, Martin et Borsary. Ce n'est pas la faute de ce dernier si un pont s'est écroulé sous lui. Le *praticable*, comme on dit en terme du métier, de coulisses ou de machiniste, a faibli sous le poids de sa puissance physique. Et à propos du machiniste, nous conseillerons à celui qui a présidé à la mise en scène du *Prophète* à Bruxelles de ne pas prolonger outre mesure les entr'actes comme à la première représentation de cet ouvrage, ce qui en refroidit beaucoup la marche. Que pour cela il procède, comme à l'Opéra de Paris, par des changements à vue, ce qui ne doit pas être très-difficile au grand théâtre de Bruxelles, puisque l'affiche annonçait pour la première représentation, en une sorte de français belge, force décorations nouvelles avec tous les *trucques* de Paris, et ladite représentation pour vendredi *bien irrévocablement*.

Ces deux adverbes joints font admirablement.

Ce qui ferait aussi, sinon admirablement, du moins convenablement, ce serait que les guerriers restassent couverts dans le temple du Seigneur pendant la cérémonie du sacre, usage établi de temps immémorial dans toutes les églises de tous les pays, où l'on fait intervenir la force armée pour ajouter à la pompe et à la puissance du culte religieux.

Nous allions oublier de payer le juste tribut d'éloges que méritent tous les artistes qui ont contribué à cette solennité dramatique, à cette belle manifestation musicale, c'est-à-dire les choristes, qui ont été parfaits d'ensemble, de chaleur et d'expression; ils ont fonctionné comme un seul homme, comme un chanteur de talent. Le ballet et les patineurs se sont fait aussi justement applaudir. C'est donc un grand succès à Bruxelles comme à Paris, qui va grandir à vue d'œil comme partout où pénètre la musique de Meyerbeer.

HENRI BLANCHARD.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

Rentrée de Mme Ugalde.

Les contrastes, les choses qui paraissent les plus disparates dans l'ordre social et artistique, la physiologie, la composition musicale, l'art du chant, le commerce, il entre un peu de tout cela dans l'événement qui nous a privés pendant quelque temps du joli talent de Mme Ugalde au théâtre de l'Opéra-Comique; car l'organe de la voix est du domaine de l'anatomie, de cette partie de l'art de guérir qu'on nomme la physiologie; car nos compositeurs ont abusé et se proposent d'abuser encore de cet organe si agile, si brillant, si audacieux en Mme Ugalde; car on fait commerce des voix dans nos administrations dramatiques, comme on se livrait autrefois, et comme on se livre peut-être bien encore à la traite des noirs, en ce temps de liberté, d'égalité et de fraternité.

Il est certain qu'un exercice trop violent, qu'une trop grande fatigue de l'organe vocal provoque, amène indubitablement chez les chanteurs et les cantatrices la phthisie laryngée, comme on l'a vu chez certains compositeurs, tels que Boïeldieu, Gomis, etc., qui chantent beaucoup plus dans l'exercice de leur art que les chanteurs de profession; puis Mlle Falcon et Duprez, qui s'est arrêté à temps sur cette voie de perdition de la voix.

Les chanteurs et les cantatrices ont beaucoup perdu par la mort violente et prématurée du docteur Bennati, qui avait fait une étude particulière et spéciale de l'organe vocal.

C'est sous l'empire de ces regrets et de ces réflexions qu'un grand nombre d'auditeurs ont voulu être témoins de la rentrée à l'Opéra-Comique de Mme Ugalde pour l'entendre dans le rôle d'Elisabeth, du *Songe d'une nuit d'été*, écrit, comme tous les rôles précédents, en forme de défi à sa prodigieuse facilité de vocalisation. Mme Ugalde a prouvé à son auditoire curieux, haletant d'impatience, qu'elle possède toujours sa merveilleuse agilité. Si l'*ut* aigu a perdu quelque chose de sa sonorité, de sa pureté, — car nous ne parlons pas des notes plus hautes que la cantatrice attrape à la volée et comme par caprice, — les cordes du médium de la voix de *mezzo contralto*, qu'elle faisait vibrer naguère d'un beau son empreint de sensibilité et d'expression dramatique, ces cordes qu'elle a laissées reposer si longtemps, ont acquis plus de corps et de rondeur qu'elles n'en avaient, tant il est vrai qu'un repos intelligent et pris à temps est la première condition hygiénique du régime vocal. Après le premier morceau de la pièce, le duo-trio, dit par Mlle Grimm et puis Battaille, la brillante cantatrice avait reconquis sa place à l'Opéra-Comique, et dans le cantabile de son grand air, elle a prouvé de nouveau toute la puissance de son âme musicale et toute la pureté instinctive de son style de chant.

C'est encore une victoire pour l'Opéra-Comique; mais que le directeur, les compositeurs, et, il faut le dire enfin, que les claqueurs, si enthousiastes qu'ils soient, ne fassent pas appliquer à la charmante cantatrice ce qu'a dit notre Béranger de Napoléon : « Il fatigua la victoire à le suivre. »

H. B.

VERDI.

Venise, 10 septembre 1850.

L'histoire de la musique mentionne quelques artistes qui, nonobstant d'assez grandes imperfections dont leurs ouvrages sont entachés, ont cependant joui de justes renommées, parce que l'imagination, la faculté créatrice par lesquelles ils se distinguaient, faisaient excuser leurs défauts; mais je n'ai pas souvenir d'un seul compositeur devenu célèbre en l'absence de cet heureux don d'invention, qui, seul, donne la vie et la durée aux productions de l'art. Verdi seul semble avoir été destiné à présenter le phénomène de la plus belle carrière parcourue sans titres satisfaisants; car l'originalité est précisément la qualité qui manque dans toutes ses partitions, et ce n'est guère que par la multitude des imperfections que celles-ci ont un caractère distinctif.

Singulière destinée que celle de cet homme! Pas un seul musicien instruit et capable de juger de la valeur d'un ouvrage qui, même dans sa patrie, n'avoue que la pauvreté d'idées mélodiques n'a jamais été plus complète que dans les œuvres de l'auteur d'*Ernani*; pas un seul qui n'y signale de nombreuses réminiscences, malgré le soin pris par l'artiste pour les dissimuler en dénaturant ses plagiats; pas un enfin qui ne s'élève contre les défauts de son style, et qui ne le considère comme la cause principale de la décadence actuelle de la musique dramatique en Italie, et particulièrement de l'art du chant, maintenant évidente, et que personne ne songe plus à contester. Cependant il est certain que les plus grands compositeurs, depuis le commencement du XVIIIe siècle, n'ont pas eu de plus brillants succès dans leurs plus beaux jours, et que jamais nom ne fut plus populaire en Italie que celui de Verdi. Aucun même n'a joui des mêmes avantages sous le rapport du produit de ses œuvres; car ses dernières partitions n'ont pas été payées moins de trente, quarante et même cinquante mille francs! A cet égard, on peut faire un rapprochement assez piquant, par la comparaison de ce qui était accordé à Rossini pour prix des merveilles de son génie, lorsqu'il régnait sans partage sur toutes les scènes de l'Europe. C'est quelque chose comme *huit ou neuf cents francs* qu'il reçut pour son opéra de *Bianca e Faliero*, dont l'admirable quatuor excitera éternellement des transports d'admiration. Il est vrai que ses idées étaient si abondantes et sa production si facile, que les entrepreneurs ne croyaient pas que le salaire fût trop mince pour un travail qui paraissait coûter si peu de peine. Rossini écrivit en huit jours l'opéra dont je viens de parler, dans le bureau du théâtre, où vingt copistes se distribuaient les feuilles de sa partition à mesure

qu'elles sortaient de ses mains. Ce ne fut qu'après vingt des plus beaux succès que Barbaja consentit à payer à Rossini douze mille francs pour la direction de la musique au théâtre Saint-Charles, et la composition de quatre opéras chaque année !

Il résulte de cette comparaison qu'un opéra de Verdi est payé, comme le disait, il y a quelques jours, un des principaux éditeurs de l'Italie, dix fois plus cher que ne l'était une partition de Donizetti, vingt fois plus qu'une de Bellini, et trente fois plus qu'une de Rossini ! On voit que, dans cette proportion, le prix des ouvrages est en raison inverse de leur valeur. Expliquer ces phénomènes serait difficile. Les Italiens impartiaux que j'ai consultés à ce sujet assurent que les succès de Verdi sont dus à la nullité des jeunes compositeurs de l'époque actuelle, et que s'il paraissait un homme de génie qui imprimât à la musique de théâtre une direction nouvelle, à l'instant même, lui et ses ouvrages tomberaient dans l'oubli. Bien que cette observation ne me parût pas expliquer suffisamment une vogue que rien ne justifie, j'y trouvai de la justesse, après avoir parcouru dans le catalogue de Ricordi l'énorme liste des opéras représentés depuis dix ans sur tous les théâtres de l'Italie et qui n'ont pas tombé aux premières représentations. Pas un ne m'était connu. L'Italie n'en a conservé aucun souvenir, et tout cela est mort à jamais, parce qu'il ne s'y trouve pas une idée. Un tel état de choses n'est pas naturel chez le peuple le mieux organisé pour les arts, en ce qu'il est à la fois doué du sentiment le plus riche et de l'intelligence la plus prompte. C'est surtout aux circonstances défavorables qu'il faut attribuer la dégénération de la musique. Or, ces circonstances ont commencé il y a près d'un demi-siècle, sous la domination française. Avant cette domination, il n'y avait pas d'église quelque peu importante qui n'eût une musique de chapelle, et conséquemment un maître pour la diriger. Parmi ces maîtres, il y avait beaucoup d'hommes de mérite qui avaient écrit pour le théâtre et qui, plus tard, avaient trouvé d'honorables retraites dans les chapelles. Tous connaissaient l'art du chant, car c'était par l'étude de cet art que commençait l'éducation de tout compositeur. Tous étaient habiles dans l'art d'écrire et avaient reçu les traditions de quelque grand maître. Ils ouvraient des écoles dans lesquelles se formaient les chanteurs et les jeunes compositeurs. De plus, les conservatoires de Naples et de Venise voyaient sortir chaque année du nombre de leurs élèves des artistes distingués. Or, les biens des églises ayant été vendus, et les dotations versées dans les caisses publiques, les chapelles furent, en grande partie, supprimées, et les conservatoires furent fermés, sous prétexte de réorganisation. Dès lors, les traditions commencèrent à se perdre, et l'immense production d'artistes qui avait rendu l'Italie riche en talents de premier ordre dans le XVIIIe siècle, s'arrêta tout-à-coup.

Lorsque Rossini commença à écrire, il existait encore beaucoup de chanteurs formés dans les anciennes écoles ou du moins par des artistes qui en propageaient les principes; mais insensiblement tous ont disparu de la scène sans être remplacés. Soit par cette circonstance, soit par la nature spéciale de son talent, Bellini, qui commença sa carrière à cette époque critique, adopta et mit en vogue le chant déclamé, dont le succès dispensa les chanteurs de longues études de vocalisation. Donizetti le suivit dans cette voie, et bientôt la force des poumons remplaça l'art du chant véritable. En peu de temps on arriva à considérer la puissance de l'organe comme la qualité essentielle des chanteurs, et pour l'augmenter, l'on imagina la funeste méthode du *timbre sombre*, qui n'est qu'une dégénération de la voix naturelle, et qui a pour effet inévitable de l'anéantir en créant un organe factice. La méthode des cris remplaça donc la méthode du chant. C'est dans ces circonstances que Verdi, trouvant la scène veuve de Rossini, de Bellini et même de Donizetti, car cet artiste infortuné fut atteint du mal qui nous l'enleva peu de temps après la représentation des premiers ouvrages de l'auteur de *Nabuchodonosor*; c'est, dis-je, dans ces circonstances que Verdi écrivit ses premiers ouvrages. Exagérant les défauts du chant déclamé, il porta les voix dans leurs cordes les plus aiguës, et acheva d'anéantir par un système de cris incessants ce qui restait encore de l'ancien art du chant. En cet état de choses, l'étude de cet art devenait inutile, puisqu'il n'avait plus d'application dans la musique : de là vient que personne ne s'en occupe aujourd'hui. Une voix robuste étant tout ce qu'il faut pour crier le répertoire à la mode, les correspondants de théâtre se sont mis à faire la traite des blancs pour le service des entrepreneurs Si dans leurs courses ils entendent un cordonnier, un menuisier, ou tout autre artisan chanter d'une voix sonore et puissante pendant son travail, ils entrent dans l'atelier et s'adressant à l'ouvrier : « Quel est ton salaire chaque jour ? — Trente » sous. — Veux-tu gagner au lieu de cela quatre cents livres par mois ? » — Oui, certes, je le veux ; mais que faut-il faire pour cela ? — Chanter » au théâtre. — Je ne sais pas la musique. — Cela est inutile. Viens » avec moi, et signons un bout de contrat. » Cela dit, le marchand de chair humaine emmène son homme, lui fait signer un engagement qui le met à sa disposition pendant deux ou trois ans, et le transforme en *Foscari*, *Ernani* ou *Macbeth*. On lui apprend un rôle en deux ou trois mois, comme on apprend un air aux serins, puis on le vend pour la première saison à raison de trois ou quatre mille livres, de six ou huit pour la seconde, et ainsi progressivement à un prix plus élevé, à raison de ses succès, lui faisant entrevoir le moment où, devenu libre, il gagnera dix-huit ou vingt mille francs pour le carnaval, le printemps ou l'automne. Déjà il approche du moment tant désiré; mais quand vient enfin le temps de cette belle récolte, grâce à Verdi, sa voix, bien que vigoureuse, a souvent succombé. Cette histoire est celle de plus d'un ténor de l'époque actuelle. *Autrefois on criait en France et l'on chantait en Italie*, me disait, il y a peu de jours, un des musiciens les plus expérimentés de Venise ; *maintenant on chante à Paris, et les cris se sont réfugiés chez nous.*

C'est ainsi que, par degrés, se sont développées les conséquences de la suppression des chapelles et de la clôture des conservatoires. Après plusieurs années d'interruption dans les études, on a essayé de réorganiser ceux-ci; mais il est plus aisé de détruire que d'édifier. Les gouvernants se persuadent qu'il ne s'agit que de nommer des comités, des commissions, de faire des règlements, et de veiller à leur exécution. Cependant, avec toute cette apparence d'ordre, on ne fait rien dans les arts, si l'esprit artiste qui crée, et la tradition qui conserve, ne viennent en aide. Or, ces puissants leviers avaient disparu dans les événements qui agitèrent l'Italie depuis 1796 jusqu'en 1805. Dans ces dix années, de beaux modèles s'étaient perdus; des maîtres de grand mérite avaient cessé de vivre ou n'avaient pas conservé sur une génération nouvelle la tradition de leur ancienne influence. Ajoutez à cela les allures du système impérial de Napoléon et de sa famille, qui, certes, n'avait rien d'artiste, nonobstant sa magnificence, et vous comprendrez pourquoi le génie qui détruisait des empires et en créait de nouveaux, ne parvint pas à refaire des écoles de musique égales à celles d'autrefois. Vous comprendrez aussi pourquoi ces conservatoires d'Italie, dont les produits en grands compositeurs et chanteurs tinrent du prodige dans le XVIIIe siècle, n'ont donné que de faibles résultats depuis quarante-cinq ans, pourquoi l'influence de ces conservatoires n'a pu empêcher la dégénération actuelle de l'art.

Il est moins facile d'expliquer la transformation complète qui s'est opérée dans le goût de la nation italienne en ce qui concerne la musique. La délicatesse de son sentiment lui faisait autrefois accorder la préférence à la mélodie sur les autres parties de l'art; l'harmonie ne lui paraissait être que le soutien du chant; elle ne la voulait que douce et modeste, et l'instrumentation, pour peu qu'elle montrât l'ambition de se faire entendre, était sévèrement blâmée. Des chanteurs, on exigeait une émission de voix naturelle et sans effort, une vocalisation flexible, une prononciation parfaite dans l'articulation et l'accent; enfin beaucoup de délicatesse de sentiment et de goût dans les nuances et les ornements. Le bruit était antipathique à cette nation et les cris y étaient inconnus, ou du moins on les désignait sous le

nom de *hurlements français* (gli urli francesi). Qu'est-ce donc qui a pu changer à ce point la nature italienne, que le bruit, qui lui était antipathique, est précisément ce qu'elle aime aujourd'hui; qu'un orchestre de quatre-vingt-dix musiciens ne lui suffit plus, et qu'il y faut ajouter le vacarme d'une ou deux bandes militaires avec tout le cortége de leurs trombones, ophycléides et grosses caisses, dût la présence de ces bandes sur la scène révolter le bon sens? De mélodie, il n'en est plus question; c'est le rhythme qui en tient lieu; enfin, l'art du chant a fait place à ces cris autrefois détestés, et le plaisir du parterre arrive à ses dernières limites quand le ténor, la prima donna ou le baryton déploie à la cadence de la phrase toute la vigueur de ses poumons sur les notes les plus aiguës.

C'est cette transformation dans l'organisation sensible de la nation italienne qui explique les succès de Verdi. Si l'on voulait chercher les causes d'un changement si complet, peut-être les trouverait-on dans les mouvements de colère et dans les sentiments révolutionnaires qui ont agité des cœurs désespérés pendant vingt-cinq ans, et qui les portaient au désir des émotions violentes. Quoi qu'il en soit de la conjecture, le fait est incontestable. Aujourd'hui, un nouveau phénomène se manifeste, à savoir, une sorte d'indifférence pour un plaisir qui fut une passion chez tous les Italiens pendant deux siècles, et l'abandon trop évident du théâtre. Après la déconfiture de l'entrepreneur Merelli, à Milan, le théâtre de la Scala est resté fermé, et pour le faire rouvrir, le gouvernement lombard-vénitien n'a trouvé d'autre moyen que d'imposer à l'administration communale l'obligation de faire un fonds suffisant pour déterminer un nouveau directeur à se charger de l'entreprise. A Venise, le théâtre de *la Fenice* ne peut ouvrir au carnaval que parce qu'il existe une dotation de *trois cent mille livres* fournies par la commune et quelques associés, laquelle sert à couvrir la perte de la saison. Pendant très-longtemps, la direction du théâtre Saint-Charles a été vacante à Naples, et l'on ne vient enfin de trouver un entrepreneur que parce que le roi s'est chargé de combler le déficit, s'il y en a. Enfin, les foires même n'assurent point aux théâtres un produit suffisant pour la dépense. A Bergame, par exemple, où la foule est en ce moment compacte dans les hôtels et dans les rues, on a dû abandonner, après quelques représentations, l'opéra *I Masnadieri*, écrit par Verdi à Londres pour Jenny Lind, et le remplacer par *Ernani*, dont le rôle principal est chanté par Fraschini, le héros actuel de la scène lyrique italienne; néanmoins, malgré l'attrait de ce nom, plus des trois quarts de la scène étaient vides à la première représentation.

L'abandon du théâtre par un peuple pour qui il était un besoin ne peut avoir qu'une signification, c'est que ce qu'on y entend n'est plus une cause de plaisir pour lui. La musique violente et tapageuse ne répond plus aux besoins du moment, et la tendance vers une réaction se fait apercevoir. Verdi lui-même semble l'avoir compris, car dans la partition de *Luisa Miller*, son dernier ouvrage, il n'a pas écrit de partie pour la grosse caisse, à l'exception de l'ouverture, et par un avis publié en dernier lieu, il a invité les chefs d'orchestre à la supprimer, même dans ce morceau. J'ai entendu faire la lecture, il y a quelques jours, d'une lettre qu'il a écrite de sa retraite près de Parme, à l'occasion de l'ouvrage qu'il compose en ce moment pour Trieste : elle était fort intéressante pour qui sait réfléchir. On y voyait percer le désir d'opérer une réforme dont l'artiste sent la nécessité. Il s'agissait de la fin de l'ouvrage, dont la poésie réclame des formes nouvelles. Verdi y trouve de grandes difficultés; mais il montre dans sa lettre la volonté d'essayer de les vaincre, et de ne demander le changement de cette partie du libretto que s'il n'atteint pas son but. A ce propos, il s'exprime comme pourrait le faire le critique le plus raisonnable : « Faut-il donc, dit-il, que nous soyons toujours » condamnés à entendre l'éternelle cavatine? Faut-il que le ténor » chante désormais son air de sortie à cheval? Faut-il que la prima » donna ait absolument sa scène de folie et meure avant la fin de la » pièce? Ne pouvons-nous finir un air sans la cabalette? Faut-il... »

Eh! mon cher monsieur Verdi, il ne faut rien de tout cela, car il ne faut pas de formule, là où l'on veut avoir l'art véritable. Le sentiment intime de l'artiste peut seul lui faire connaître les formes les meilleures pour l'objet qu'il se propose. Si Dieu lui a donné du génie, il saura bien les réaliser; sinon, tout effort sera vain. Des idées! des idées! Hors de cela point de salut. Il ne suffit pas de prendre telle ou telle résolution sur la disposition d'un ouvrage, sur des moyens d'effet ou d'autres choses semblables, dont on se promet merveille; il faut que tout cela vienne par l'inspiration. Je dois le dire : ce que je connais de l'auteur d'*Ernani* ne me rassure pas sur le succès de ses bonnes intentions, et je ne crois pas qu'il soit destiné à réaliser la réforme que, plus qu'un autre, il a rendue nécessaire.

L'homme prédestiné qui fera ce miracle en faveur du peuple qui a le plus naturellement le génie et le sentiment de l'art, existe-t-il ou appartient-il encore à l'avenir? C'est le secret de Dieu. Puisse-t-il pourtant ne pas tarder à se faire connaître par ses œuvres; car si la fatigue de la musique bruyante et vide qui paraît s'emparer du public passe à l'état chronique, on ne peut prévoir ce qui adviendra du théâtre. Ne nous dissimulons pas toutefois que ce messie de la musique dramatique rencontrera d'abord de grands obstacles; car, pour ses œuvres, il faudra des chanteurs, et Dieu sait, en l'état actuel des choses, qui pourra les lui procurer! Si riche que soit l'instinct, il lui faut de l'éducation pour devenir ce qu'on appelle *le talent*, car le talent ne s'improvise pas.

Il n'en est pas de l'exécution du chanteur comme de l'invention du compositeur : la faculté de celle-ci existe naturellement dans l'organisation de l'individu; et, bien que l'art soit nécessaire pour la guider, il n'est pas sans exemple qu'elle ait produit de belles choses, abandonnée à elle-même. Mais pour chanter avec talent, il faut d'abord devenir musicien, former l'organe, lui donner de l'égalité, en développer la sonorité, lui donner de la souplesse par l'exercice de la vocalisation, apprendre à ménager la respiration et à la bien distribuer, à prononcer, à phraser et à nuancer. Pour tout cela, il faut de longues études, de bons maîtres et de bons modèles. La grande difficulté sera de trouver ceux-ci. Il en est une autre qui n'est pas moindre : ce sera de persuader aux ténors, barytons et autres qu'il faut renoncer à se faire chanteur sans apprendre le chant, et surtout qu'il faut oublier à jamais la méthode monstrueuse de cris que les succès de Verdi ont rendue nécessaire, et qui offre de faciles moyens de produire de l'effet. Comment pourra s'opérer une telle réforme, et comment trouvera-t-on le temps et les éléments nécessaires pour la faire? En vérité, je l'ignore. Pour réparer le mal qui s'est fait depuis dix ans, il ne faudra pas moins d'un demi-siècle peut-être.

Il se peut qu'on m'accuse de trop de sévérité à l'égard de Verdi, en me voyant lui attribuer la plus grande part dans l'état actuel de la musique dramatique en Italie. Il me serait facile d'écarter ce reproche, en démontrant que mon opinion est conforme à celle de la plupart des artistes et des amateurs éclairés; mais je ne veux pas mettre ma responsabilité à l'écart par une *fin de non recevoir*. J'avouerai sans détour mon antipathie pour la musique de ce maître; mais je dirai qu'un pareil sentiment ne peut jamais être en moi l'effet d'une impression vague, irréfléchie. Je n'accuse pas Verdi d'être l'auteur du genre malheureux de musique qui n'a laissé aux chanteurs d'autre ressource que celle des cris : il n'a pas le mérite de l'invention, car j'ai déjà dit que le mal a commencé par le système de chant déclamé mis en vogue par Bellini, et emprunté par lui à l'ancien opéra français. Le *Pirate* et la *Straniera* furent les premiers jalons plantés sur cette voie, dans laquelle Donizetti s'engagea ensuite. Mais ces maîtres avaient de la mélodie et rachetaient par elle les défauts de la nouvelle manière. Si toutes les productions de ce genre avaient le mérite mélodique de la *Sonnanbula*, de *Norma*, *d'Anna Bolena* et de *Luccia di Lammermoor*, il n'y aurait point à désespérer de l'art dramatique, et il y aurait encore des chanteurs. Mercadante, dont je mets à haut prix le savoir et l'habileté, ne sut pas résister à l'entraînement, et

l'auteur d'*Elisa et Claudio* et de *Donna Caritea* voulut l'emporter sur ses rivaux en faisant plus de bruit qu'eux. Toutefois le maître se faisait remarquer par son style vigoureux et correct; et, bien qu'on déplorât les défauts du genre, on ne pouvait refuser au *Bravo*, à la *Gabriella di Vergi*, à la *Vestale*, aux *Orazi e Curiazi*, et à beaucoup d'autres partitions, le tribut d'estime que réclament les productions de l'art véritable. C'est après ces maîtres que Verdi est entré dans la carrière, portant jusqu'à l'exagération tous leurs défauts, faisant plus de bruit qu'eux, employant incessamment et jusqu'à satiété toutes leurs formes, tous leurs moyens, sans rien produire qui lui appartînt. Telle est du moins l'opinion que je m'étais faite à l'audition de *Nabuchodonosor*, d'*Ernani*, des *Deux Foscari* et de *Jérusalem*. Mais, toujours en défiance contre mes premières impressions, j'attendais que l'occasion se présentât d'étudier ses grandes partitions d'orchestre, pour formuler mon opinion : cette occasion vient de se présenter, et j'en ai profité. Je dirai dans un prochain article quel a été le résultat de mon examen.

FÉTIS père.

NÉCROLOGIE.

Mme Saint-Aubin.

C'est la troisième et la plus ancienne célébrité de l'Opéra-Comique que la mort enlève en peu de temps, Mme Gavaudan, Mme Boulanger et Mme Saint-Aubin, mère de Mme Duret, et de cette Alexandrine qui brilla sous l'Empire, avec *Cendrillon!*

Du moins Mme Saint-Aubin avait fourni toute sa carrière, comme actrice et comme femme. Elle était née en 1764, et comptait environ quatre-vingt-six ans. Attachée au théâtre de Lyon, avec son mari, celui-ci reçut un ordre de début pour l'Opéra, où il devait doubler Lainez et Rousseau, ténors de l'époque.

Peu de temps après, Mme Saint-Aubin fut appelée au même théâtre (janvier 1785), et y parut dans *Colinette à la cour*. Elle était jeune, jolie, et possédait une voix charmante; mais pour rester à l'Opéra il lui fallait prendre un autre genre que celui qu'elle avait étudié jusqu'alors. Elle demanda et obtint la permission de passer dans la même année à la Comédie italienne : c'était pour elle rentrer dans sa patrie. Elle y débuta par le rôle de Marine, de la *Colonie*, avec un succès qui se prolongea pendant vingt-sept ans. Ses rôles favoris étaient ceux de Denise, dans l'*Epreuve villageoise*; de Babet, dans *Blaise et Babet*; de Colombine, dans le *Tableau parlant*; de Babet, dans le *Droit du seigneur*; d'Isabelle, dans *Isabelle et Gertrude*, d'Annette, dans *Annette et Lubin*; de Chloé, dans le *Jugement de Midas*; de Jacinthe, dans l'*Amant jaloux*; d'Agathe, dans l'*Ami de la maison*; de Lindor, dans l'*Amoureux de quinze ans*. Elle jouait aussi avec un rare talent des rôles de comédie et de drame dans des pièces sans musique, comme l'*Epreuve nouvelle*, la *Femme jalouse*. Ingénuités, travestissements, soubrettes, grandes coquettes, elle a réussi dans tous les emplois, rendu tous les caractères et toutes les nuances avec une perfection singulière.

Mme Saint-Aubin se retira du théâtre en 1812. Quatre années plus tard, le bruit se répandit qu'elle allait remonter sur un théâtre rival de l'Opéra-Comique; mais elle protesta publiquement contre cette fausse nouvelle qui lui causait une véritable douleur. Veuve depuis longues années, elle vivait seule à la campagne, lorsqu'une tentative de vol et peut-être d'assassinat sur sa personne lui prouva qu'il valait mieux revenir à Paris, où sa famille, ses amis ne cessaient de l'environner. Elle avait conservé une très-bonne santé, beaucoup de vivacité d'esprit et de parole. Elle s'intéressait toujours au théâtre, et l'année dernière, on l'avait vue encore assister aux concours du Conservatoire, dans lesquels Mlle Savary, son élève et sa protégée, obtint un second prix de comédie : aujourd'hui, la jeune personne n'a plus d'autre protectrice que son talent.

Mme Saint-Aubin était malade depuis deux ou trois mois. Elle est morte mercredi dernier, à quatre heures et demie, à l'établissement des Bains de Tivoli.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, sixième représentation de la reprise de la *Favorite*.

*** La *Favorite* et l'Alboni ont continué deux fois dans la semaine dernière leur grand et productif succès de vogue. A chaque représentation, la salle était pleine, l'Alboni toujours applaudie et redemandée, Roger toujours supérieur. Barroilhet aurait tort de croire qu'en le comparant à lui-même, nous ayons songé à mettre en doute son talent de chanteur et de musicien, qui n'est contesté par personne. Son nom et sa voix concourent fortement à l'effet de cette reprise d'un ouvrage dont la création lui doit beaucoup.

*** Mercredi, *Lucie de Lammermoor* et le *Violon du Diable* composaient le spectacle. Le ballet faisait sa rentrée avec Fanny Cerrito et Saint-Léon. Mme Laborde reparaissait dans l'opéra, et M. Lyon y débutait dans le rôle d'Ashton. Il a semblé que ce chanteur chantât avec une sourdine; quand il l'aura déposée, nous parlerons de sa voix. Saint-Léon et Fanny Cerrito ont été reçus avec enthousiasme. L'ambassadeur du Népaul assistait à la représentation. Le directeur de l'Opéra lui avait fait les honneurs d'une loge sur le théâtre, tandis que ses officiers occupaient celle de Mme Aguado. Pour témoigner à la charmante danseuse le plaisir que lui causait son talent, l'ambassadeur demanda qu'elle lui fût présentée et passa lui-même à ses jolis bras les bracelets de diamants qu'il avait portés jusqu'alors. On a ajouté qu'il exprima le désir de voir la danseuse s'en parer sur-le-champ, ce qui fut fait, malgré le poids insolite que cet ornement ajoutait à celui de l'artiste aérienne.

*** Les répétitions de l'*Enfant prodigue* ont lieu tous les jours de la semaine. L'ouvrage pourra être donné le 1er octobre prochain.

*** Obin, l'ancien élève du Conservatoire, et qui a tenu pendant quelques années l'emploi de basse-taille au théâtre de La Haye, est engagé à l'Opéra de Paris. Il doit y débuter dans le rôle de Marcel des *Huguenots*.

*** Lundi dernier, la *Fée aux roses* a été jouée à l'Opéra-Comique. La salle était comble, et Mlle Lefebvre, qui chantait le rôle de Nerilha, s'en est acquittée avec un talent qui lui a valu les bravos et les bouquets les plus légitimes.

*** Ponchard, le célèbre chanteur et professeur au Conservatoire, vient de recevoir du roi des Pays-Bas la décoration de l'ordre du Chêne

*** Mme Cabel, qui tient une brillante position de cantatrice au théâtre de Bruxelles, a dû reprendre dans le *Prophète* le rôle de Berthe, d'abord rempli par Mlle Petitpa.

*** Bordas est au nombre des artistes engagés par M. Beale pour des tournées provinciales en Angleterre. Il va s'y rendre immédiatement.

*** Il n'est pas vrai que Manuel Garcia ait donné sa démission de professeur au Conservatoire de Paris : tout au contraire il se dispose à reprendre ses fonctions à la rentrée des classes.

*** Henselt, le célèbre pianiste, qui habite ordinairement la Russie, est en ce moment à Paris. Il s'est fait entendre hier d'un petit nombre d'amateurs dans les salons d'Erard.

*** Alexandre Batta, après avoir parcouru les Pyrénées, l'Espagne, est revenu il y a quelques jours à Dieppe, où il a donné, avec son frère, un magnifique concert. Partout où le célèbre violoncelliste s'est fait entendre, son succès a été unanime, et bien des fois la salle où se donnaient ses concerts n'a pu contenir le nombre d'auditeurs qui se pressaient pour l'applaudir et l'admirer. Le talent de Laurent Batta a grandi encore, et l'on peut aujourd'hui le citer parmi nos meilleurs pianistes. Après avoir terminé quelques compositions, Alexandre Batta a le projet de se rendre en Belgique et en Hollande.

*** Après avoir chanté avec un égal succès sur les principaux théâtres de France, à Lyon, Toulouse, Marseille, ainsi qu'à La Haye, Didot s'est rendu en Italie pour se vouer désormais au répertoire italien. Depuis cinq mois, il étudie avec le maestro Lamperti et compte débuter au carnaval prochain sur le théâtre de la Scala, à Milan. On n'a pas oublié que l'excellent artiste, distingué par Meyerbeer, aurait pu contracter avec l'Opéra de Paris, si un autre engagement de deux années ne l'eût appelé au théâtre de Marseille, où il a créé de la manière la plus brillante le rôle de Zacharie, du *Prophète*.

*** Offenbach vient de donner à Blois une matinée musicale, dans laquelle il a exécuté cinq morceaux de sa composition. L'auditoire, trop nombreux pour le local, a témoigné sa satisfaction à l'artiste de la manière la moins équivoque, en le faisant inviter à donner dès le lendemain un second concert. Rappelé à Paris par d'autres intérêts, Offenbach retournera à Blois, pour répondre dignement à une invitation dont il s'honore.

*** Un nouveau théâtre italien va s'ouvrir à Londres dans la salle de Drury-Lane, sous la direction de M. Montelli. Mlle Annette Lebrun et le ténor Ferrari sont au nombre des artistes.

*** Dans le dernier concours du Gymnase musical militaire, les prix de composition supérieure ayant l'harmonie pour élément, ont tous été remportés par les élèves de M. Viallon et décernés, ainsi qu'il suit, à l'unanimité des suffrages : J. Coll, 1er prix ; Constant, 2e prix ; Blanchard, 2e prix. L'œuvre remarquable du premier sera publiquement exécutée à la distribution des prix qui aura lieu en octobre prochain.

*** Une seconde souscription est ouverte pour l'érection de la statue de Lesueur à Abbeville, chez M. Brandus, éditeur, rue de Richelieu, 87.

Chronique départementale.

*** *Boulogne-sur-Mer.* 9 septembre. — Le premier concert donné par Mlle Sophie Bohrer avait eu lieu le 29 août. La jeune artiste en a donné un second le 7 de ce mois, et elle en remplissait à elle seule le programme, sauf quelques morceaux exécutés sur le violon par son père, avec ce talent qui a porté si haut la célébrité des deux frères. Mlle Bohrer a joué l'ouverture de *Guillaume Tell*, arrangée par Liszt ; la sonate en *ut* mineur de Beethoven ; les *Réminiscences de Norma*, par Liszt ; une mazurka composée par elle-même, et la polonaise des *Puritains*, aussi arrangée par elle. A la fin du concert, lorsqu'elle se retirait couverte d'applaudissements et de fleurs, on lui a redemandé le charmant morceau : *Vole, oiseau, vole*, de Willmers. Elle s'est remise au piano, et a joué comme une artiste qui réunit au plus haut degré la perfection du mécanisme à l'inspiration de la poésie.

Chronique étrangère.

*** *Hanovre*, 6 septembre. — Le *Prophète* avait déjà fait son apparition sur notre grand théâtre avec le succès qui ne peut lui manquer ; mais voici quelque chose de plus original. En ce moment une troupe nomade représente ici le chef-d'œuvre dans un jardin, sur un petit théâtre découvert, en présence d'un public assidu. Les places les plus chères, les stalles numérotées, sont à 1 fr. Dix représentations du *Prophète* ont eu lieu dans cet appareil insolite ; mais ce qu'il y a d'essentiel, c'est que les artistes ont plus de talent que le genre du théâtre ne le ferait supposer.

*** *Spa*, 5 septembre. — Après les concerts de M. et Mme Blaës, de Mme Laborde, nous avons eu ceux de Servais, de M. et Mme Léonard. Le premier a eu lieu le vendredi 30 août. Jamais enthousiasme ne fut plus grand, plus unanime, jamais succès plus mérité. La vaste salle de la Redoute, devenue trop petite pour la nombreuse société qu'avait attirée cette solennité musicale, a souvent retenti des bravos frénétiques soulevés par le chant mélodieux et large des deux éminents artistes, et par la voix si douce, si légère, si suave de Mme Léonard. Un second concert a été donné lundi dernier, par cet admirable trio, en présence de la foule enthousiasmée. Malgré les instances pressantes qui ont été faites auprès de ces artistes pour les engager à donner encore un concert, ils n'ont pu se rendre au désir qu'on leur témoignait, des engagements les appelant à Wiesbaden, Hombourg, Baden-Baden

*** *Berlin.* — Le Théâtre-Italien a fait sa réouverture, le 4 septembre, par les *Puritains*, opéra de Bellini, dans lequel Mme Viola a débuté avec un succès incontestable quant à la partie musicale ; la jeune cantatrice laisse à désirer sous le rapport de l'expression dramatique. M. Guicciardi, qui débutait également, a très-bien chanté le rôle de Richard. Deux nouveaux talents ont fait leur apparition dans la *Sonnambula*, qui a été donnée après les *Puritains ;* ce sont Mmes Bertrand et Merli. L'épreuve a été peu heureuse pour Mme Merli. Mme Bertrand, dont la peur paralysait d'abord les moyens, a fini par se faire applaudir avec un véritable enthousiasme. Mme Fiorentini n'est pas encore arrivée.

*** *Munich.* — On croit que le *Prophète* doit être donné pour la première fois au théâtre Royal le jour de l'inauguration de la statue colossale en bronze, *la Bavaria.*

*** *Dessau.* — La *Création*, de Haydn, a été exécutée dans la salle de spectacle, au bénéfice du nestor des maîtres de chapelle en Allemagne, M. Frédéric Schneider.

*** *Leipzig.* — On annonce la mort d'un des plus célèbres constructeurs d'orgues, M. J. C. Mende, qui vient de décéder à l'âge de soixante-trois ans. Les instruments de M. Mende se distinguent autant par la beauté des sons que par la solidité, et lui assurent une renommée durable.

*** *Gand*, 8 *septembre.* — L'ouverture de l'année théâtrale s'est faite sous les plus heureux auspices. La *Reine de Chypre*, choisie pour les débuts, a été exécutée d'une manière très-satisfaisante. M. Allard, chargé du rôle de Gérard, y a obtenu à plusieurs reprises des applaudissements de bon aloi.

*** *Weimar.* — A l'occasion de la première représentation de *Lohengrin*, opéra nouveau de M. R. Wagner, les membres de l'orchestre ont fait hommage à leur directeur, M. Liszt, d'un bâton de mesure en argent.

*** *Venise.* — Le gouvernement vient d'accorder une subvention de 10,000 florins pour mettre ce théâtre en état de reprendre ses représentations au carnaval prochain.

*** *Naples* — On assure que Mercadante compose en ce moment la musique d'un opéra sur le poëme du *Val d'Andorre*, et que Pacini s'occupe également d'écrire la musique d'un ouvrage sur le poëme de *Camille, ou le souterrain.* Les deux principaux rôles de ces opéras sont destinés à Mme Evrard, qui obtient toujours les plus grands succès au Teatro-Nuovo. On se souvient que Mme Evrard est une jeune cantatrice formée au Conservatoire de Paris et nièce de Mlle Brocard, la danseuse jadis célèbre.

*** *Barcelone*, 8 septembre. — La concurrence que se faisaient depuis trois ans les deux théâtres d'opéra vient de cesser. Désormais, une seule direction réunit les deux entreprises. Une troupe nouvelle et complète a été engagée pour le service de l'une et de l'autre. Elle se compose de Mmes de Giuli Borsi, de Roissy, Sanchioli et Valesi, soprani ; Caetana Brambilla, contralto ; de MM. Roppa, Beaucarde et Font (espagnol), premiers ténors ; Valli et Jammes, barytons ; Rodas, Arnoldi et Rovere, basses-tailles. L'ouverture de la saison s'est faite par *Maria di Rohan*, de Donizetti, jouée deux fois d'abord au théâtre Santa-Cruz, et deux fois à celui du Lycée. Les rôles en étaient remplis par Mmes de Giuli et Brambilla, MM. Valli et Font. Valli a excité l'enthousiasme dans le rôle de Chevreuse, et Font a bien rendu celui de Chalais. L'ensemble a obtenu beaucoup de succès. — Bazzini, le célèbre violoniste, se trouve ici dans ce moment ; il a donné trois concerts très-suivis et très-applaudis.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

Lutherie classique. — M. Bianchi, luthier italien, rue Vivienne, 7, répare et corrige les instruments anciens et modernes, non-seulement comme œuvre matérielle ; mais le moral même, pour ainsi dire, de ces instruments est amélioré par un système vrai et simple dont il est le seul inventeur, et qui lui vaut tous les jours d'éclatants succès.

BRANDUS et Cie, éditeurs, 87, rue Richelieu.

EN VENTE :

MORCEAUX DÉTACHÉS DE CHANT, AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO

DE

GIRALDA

OU LA NOUVELLE PSYCHÉ, opéra-comique en 3 actes, PAROLES DE SCRIBE,

MUSIQUE DE AD. ADAM.

La Partition Piano et Chant, format in-8°, sera en vente le 20 courant.

PARIS, IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

17e Année. N° 38. 22 Septembre 1850.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres. Cramer, Beale et Cie, 201 Regent street.
St-Pétersbourg. Belizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musical.
Rome. Merle.
Amsterdam. Bureau des Pustes.
Berlin. Id.
Leipzig. Michelsen.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements et Belgique.. . . . 30
Étranger. 34

Annonces.

50 cent. la ligne. . . . . pour 1 fois.
30 cent. . . . . pour 3 fois.
20 cent. . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Piccinni (5e article), par **Paul Smith.** — Théâtre de l'Opéra-Comique, reprise de l'*Amant jaloux*, par **H. Blanchard.** — Les Fêtes de Weimar, par **Gérard de Nerval.** — Nouvelles et annonces.

PICCINNI.

(Cinquième article) (1).

Les mêmes hommages qui avaient accompagné Piccinni à travers la France, d'où il était forcé de se bannir, l'accueillirent dans sa patrie, où il rentrait. Son voyage en Italie fut un triomphe continuel. Il arriva à Naples le 5 septembre 1791. Le roi, qui était censé régner alors, ce pauvre Ferdinand, débonnaire époux de la trop fameuse Caroline, premier sujet de son ministre Acton, reçut très-bien le compositeur, lui accorda une pension et lui commanda plusieurs ouvrages. Il voulut même qu'on remît au théâtre l'*Alessandro nell' Indie*, qui réussit comme dix-sept ans plus tôt. Pour le carême de 1792, Piccinni composa *Jonathas*, oratorio en trois actes; pour le printemps la *Serva onorata*, opéra bouffe, et les deux ouvrages eurent un brillant succès. La fortune lui souriait, comme la mer au berger de la fable, dont elle avait déjà une fois englouti le troupeau.

Vers la fin de 1792, Piccinni maria sa fille cadette à un jeune négociant français, établi à Naples depuis neuf ans, et qui n'avait jamais caché ses sympathies ni ses vœux pour la liberté de son pays. Le consul et tout ce qui se trouvait à Naples de négociants, d'officiers français, le ministre de la République, assistèrent au mariage : on y parla de la France, on y but à sa gloire, à sa grandeur. Il n'en fallait pas tant pour devenir suspect. Tous les convives furent dénoncés : le roi et la noblesse regardèrent le banquet comme séditieux, et le nouveau marié comme le principal coupable. Naturellement le beau-père fut enveloppé dans la disgrâce, et la disgrâce, pour un compositeur qui produit ses œuvres sur la scène, comment peut-elle se traduire plus terriblement qu'en coups de sifflet? *Hercule au Thermodon*, grand opéra composé pour le carnaval, fut sifflé à outrance. Chose pénible à dire, des artistes, des élèves de Piccinni se trouvèrent là, pareils aux barbares qui se réjouissent du naufrage et dépouillent les naufragés. L'un d'eux, que le retour du vieux maître avait contrarié, se hâta d'enterrer son ouvrage pour y substituer un opéra composé par lui. Un autre fit de même pour la cantate qui devait être chantée aux noces du prince héréditaire de Naples. Rien de plus facile et de plus commode que de servir ses intérêts et d'assouvir ses passions d'artiste sous le manteau du pur royalisme : on n'avait qu'à répéter et l'on répétait sans cesse que Piccinni était jacobin. Jacobin ! quelle faute en musique! Avec ce seul mot, on enleva au malheureux musicien tout ce qu'il possédait, sauf pourtant la pension de 600 ducats que le roi lui avait octroyée. En France, dans nos jours néfastes, avec un mot du même genre, on est souvent parvenu à ôter plus qu'une pension !

Il est vrai que Piccinni n'était pas habile, et que dans ses relations avec la cour, il se montra, un jour entr'autres, plus jacobin que courtisan. La reine Caroline l'avait fait venir, à son retour de France, pour l'interroger sur l'état du royaume, où sa sœur, Marie-Antoinette, était censée régner encore. Piccinni répondit à toutes les questions avec une prudence extrême, et pourtant les yeux de Caroline étincelaient de fureur politique. Revenant ensuite à sa sœur, au goût qu'elle avait pour la musique, à sa santé, à sa figure, elle demanda tout-à-coup à Piccinni s'il trouvait qu'elle lui ressemblât. Piccinni embarrassé, ne sachant que répondre, restait silencieux. La reine insista, et Piccinni de se hasarder à dire : « Madame, il y a quelque air de famille, mais non pas de la ressemblance. » Le maladroit, qui avait la faiblesse d'être sincère, et ne comprenait pas que, la reine de France étant belle, sa sœur voulait absolument lui ressembler!

Tout le jacobinisme de Piccinni se bornait à être tant soit peu Français par le cœur, et à ne pas croire que les Français, jacobins ou autres, se laisseraient réduire comme des écoliers. Il laissa échapper cette opinion mal sonnante, en causant avec une princesse qui lui parlait, le dédain sur les lèvres, de ces coquins, de ces rebelles, de ces renégats, que la noblesse napolitaine saurait bien mettre à la raison. « Madame, je vous le souhaite, » répliqua tout simplement l'artiste, et de ce moment vous pouvez croire qu'il fut plus jacobin que jamais.

Venise l'appela pour lui faire écrire deux opéras la *Griselda*, qui fut très-applaudie; le *Servo padrone*, qui le fut moins. Au bout de neuf mois, il revint à Naples, se flattant de s'être purifié par l'absence et comptant qu'après une si longue quarantaine on l'admettrait en libre pratique. Il était dans une erreur immense ; il comptait sans le premier ministre. Acton reçut durement et fièrement le vieil artiste. Il lui signifia l'ordre exprès de ne plus se montrer publiquement à Naples et de se considérer comme aux arrêts dans sa maison. Il ajouta que peu de personnes seraient admises à le visiter, et à la condition d'instruire la cour de sa conduite. « Excellence, répondit noblement » Piccinni, je ne crains personne. Je suis fort de ma conscience, et » j'espère que si vos espions ont la moindre probité, je serai à l'abri » de tout reproche. »

Cependant Piccinni n'en était pas moins captif; et savez-vous combien durèrent ces arrêts forcés? Quatre années entières. Piccinni les passa renfermé, isolé comme un criminel, ne travaillant plus pour

(1) Voir les numéros 32, 34, 36 et 37.

le théâtre, et réduit à écrire de la musique sur des psaumes traduits en langue italienne par Saverio Mattei, le célèbre poëte napolitain. Enfin, les victoires françaises, si mal à propos présagées par lui, vinrent à son aide. Bonaparte commandait à l'Italie, au nom de la République. La paix fut octroyée à la cour de Naples, qui ne l'accepta que pour tramer des perfidies : le général Canclaux vint en régler les conditions. Piccinni n'osa pas se rendre chez l'ambassadeur sans la permission du premier ministre, qui n'osa pas la lui refuser. L'ambassadeur l'accueillit parfaitement, et lui demanda une marche pour le jeune vainqueur. Piccinni s'empressa de l'écrire et de la lui apporter. Il écrivit à ses amis et leur révéla la triste situation dans laquelle il languissait, lui et sa famille. En s'éloignant de Paris, il avait endossé des billets pour une dette de dix mille francs qui lui était étrangère. Le gérant de ses propriétés musicales, les seules qu'il eût au monde, avait fait banqueroute, et l'avait constitué débiteur de six autres mille francs. Son gendre, envoyé à Paris avec une procuration pour tirer raison du mandataire infidèle ou inhabile, était revenu à Naples les mains vides. Dans les comptes qui lui furent remis, il avait trouvé cette petite note : « Piccinni ne touche pas sa pension de l'Opéra, non parce qu'il est » émigré, mais parce qu'on veut qu'il vienne la manger en France. » selon la loi. » Cette exigence était d'une suprême injustice : rien de pareil n'avait été stipulé dans le contrat. Piccinni le démontrait sans peine dans une lettre adressée à Ginguené, lettre des plus touchantes, où il lui peignait sa détresse, en lui déclarant qu'il n'avait pour vivre que la pension provenant du roi de Naples, et qu'on n'avait pu lui arracher. « C'est avec cette modique pension, ajoutait-il, » que moi, ma femme, quatre filles et deux sœurs, nous traînons no- » tre misérable vie; *mais moi et mon talent, quoique vivants, nous* » *sommes descendus au tombeau.* »

Piccinni suppliait Ginguené de prendre en main sa cause et celle de sa famille, d'accepter sa procuration et de le mettre à même de *commencer à voir le jour dans ses affaires et à recevoir quelque soulagement.* Une chose surtout lui tenait au cœur, c'était la représentation de sa *Clytemnestre,* dont il avait laissé la partition réduite en trois actes. L'administration de l'Opéra prétendait qu'il l'avait emportée : il affirmait le contraire; du reste, il offrait d'envoyer l'original en cinq actes, déposé entre les mains d'un négociant de Gênes. Mais Guinguené, qu'une mission appelait loin de Paris et de France, ne put alors rien faire pour son malheureux ami.

Garat, nommé à l'ambassade de Naples, alla visiter le compositeur, suivi de quelques Français attachés à la légation. Il le trouva relégué avec toute sa famille dans un petit appartement, au troisième ou quatrième étage. Il voulut entendre de sa musique et fut ravi de l'exécution d'un trio d'*Iphigénie en Tauride,* chanté par Mme Piccinni et ses deux filles, accompagné par l'auteur lui-même. « C'était, dit Gin- » guené, un tableau intéressant et singulier. Des Français écoutaient » à Naples un morceau d'opéra français, composé en France par un » maître napolitain, exécuté avec une perfection inconnue sur le théâ- » tre français, par ce Napolitain et sa famille! » Cette visite et la consolation qu'elle apportait furent comme l'éclair à travers le nuage chargé de tempêtes. Le nuage n'en parut que plus sombre et plus épais; les rigueurs s'aggravèrent à tel point que Piccinni n'osa même pas se rendre chez l'ambassadeur pour le remercier.

Enfin, David, le célèbre chanteur, procura à Piccinni un second engagement pour Venise. Piccinni alla demander un passeport au roi, et, comme Venise appartenait à l'empire, le roi ne le refusa pas. Cette feuille de papier devait servir d'instrument à sa délivrance. Une rupture avec la France devenait imminente; un membre de la commission française à Rome, l'illustre Monge, étant venu à Naples, arrêta un plan d'évasion, que favorisa Lachèze, secrétaire de légation, chargé d'affaires depuis le départ de Garat. Lachèze prêta cinquante louis à Piccinni, qui, feignant de se rendre à Venise, prit la route de Rome, où la commission française l'accueillit, le fêta, au nom de la République et lui fournit les moyens de retourner à Paris.

Voilà donc comment l'illustre musicien parvint à s'échapper de sa patrie, qui n'avait su que l'enfermer dans une prison. Il revenait en France, et il y revenait à propos, car le sang avait cessé d'y couler, et Naples, au contraire, allait être livrée à toutes les débauches de la proscription et du massacre. Plus de sept ans s'étaient écoulés depuis qu'il avait quitté le sol français : il le foulait avec joie, avec confiance, et il semblait vouloir effacer de sa mémoire tout ce qu'il avait souffert dans son pays natal. Son esprit n'avait rien perdu de sa vivacité : le progrès de l'âge ne se manifestait en lui que par un tremblement plus sensible de la tête et de la main. Il aimait toujours à raconter, mais il ne répondait qu'à peine aux questions qu'on lui adressait sur les persécutions qu'il avait éprouvées. Il ne voulait s'occuper que de la France; l'Italie n'existait plus pour lui.

La France ne se montra pas ingrate, et pourtant le vieil artiste fut encore obligé de passer un hiver presque sans feu, sans meubles, dans un appartement triste et désert; mais il était en France et il espérait. Le Conservatoire avait célébré son retour le jour de la distribution des prix, qui se faisait alors sur le théâtre de l'Opéra. Piccinni, arrivé de la veille, fut invité, conduit sur le théâtre, présenté au public, qui l'applaudit plusieurs fois. Le fondateur de cet établissement, l'honorable M. Sarrette, qui doit s'en souvenir encore, conçut l'idée d'adjoindre Piccinni aux cinq inspecteurs, Gossec, Cherubini, Méhul, Lesueur et Martini, sous lesquels l'école était placée. Pour faire agréer cette idée, il organisa, dans l'intérieur même du Conservatoire, une fête, où furent invités un membre du Directoire, plusieurs membres des deux Conseils et de l'Institut. La fête eut lieu le 9 nivôse : Cherubini, Méhul et Lesueur furent députés pour aller au devant de Piccinni et le conduire au Conservatoire. Les élèves, rangés dans la cour, annoncèrent son entrée par des fanfares. Un banquait l'attendait, et au banquet succéda un concert dans une salle ornée d'emblèmes en son honneur. L'une des élèves termina le concert en chantant la belle scène du songe d'*Iphigénie en Tauride,* suivie de l'air d'une mélodie si suave et si pure : *Ah! m'est-il permis d'espérer?*

La destinée s'adoucissait. Piccinni obtenait bientôt une somme de 5,000 fr. pour son installation, un traitement annuel de 2,400 fr. sur les encouragements littéraires. Sa pension de 3,000 fr. sur l'Opéra fut strictement réduite à 1,000 ; mais on lui donna un logement dans l'hôtel d'Angivilliers, qui venait d'être annexé au palais national des Arts. Il eut le bonheur de s'y réunir à sa famille, qui n'avait pu sortir de Naples en même temps que lui et qui faillit y périr, toujours sous l'imputation du crime de jacobinisme. Dans le voyage, les fugitifs n'avaient rien sauvé du trésor qu'ils portaient avec eux, des partitions et de la musique du grand maître.

A peine remis d'une attaque de paralysie, qui lui laissa pendant plusieurs mois la langue embarrassée et un bras presque sans mouvement, Piccinni reprit un usage qui lui était cher; il rassembla chez lui quelques amateurs choisis pour faire un peu de musique. « Dans » ces petits concerts, dit Ginguené, la partie instrumentale était fai- » ble, mais on en était dédommagé par celle du chant. On y enten- » dait surtout avec un plaisir toujours nouveau des airs d'expression » tirés de ses opéras italiens, chantés par Madame Piccinni avec une » voix que l'âge avait rendue plus grave et moins légère, sans la ren- » dre moins belle et moins touchante, et avec une méthode aussi » sage que savante, bien opposée à toutes ces pretintailles, à ces » brodailleries éternelles qui défigurent aujourd'hui le chant italien, » que Piccinni n'admit jamais dans son école et qu'il détesta tou- » jours. »

Cependant, malgré le zèle et le dévouement de M. Sarrette, l'affaire de l'adjonction au comité du Conservatoire ne se décidait pas. Il fallait vivre, et Piccinni était à bout de ressources : il tremblait de voir des êtres qu'il aimait plus que lui-même manquer du pain quotidien. Après la révolution du 18 brumaire, il adressa directement une pétition au premier consul et sollicita de lui une

audience. La réponse ne se fit pas attendre. Piccinni se rendit au Luxembourg, palais provisoire du souverain qui devait trôner aux Tuileries. Il y trouva beaucoup de monde. Dès que Bonaparte l'aperçut, il alla droit à lui et le pria de s'asseoir. Piccinni refusait : « Asseyez-vous, je vous prie, lui dit le premier consul; un homme de » votre mérite ne doit se tenir debout devant personne. » Après avoir causé quelque temps avec lui : « Vous allez, lui dit-il, passer » chez ma femme. J'irai vous y trouver : nous déjeunerons ensem- » ble. » Et il le conduisit lui-même à l'appartement de Joséphine, l'annonça et retourna finir son audience. Ensuite il vint, comme il l'avait promis. Il s'entretint avec lui près d'une heure, l'assura qu'il parlerait de l'affaire du Conservatoire à son frère, ministre de l'intérieur, et la lui recommanderait. Comprenant bien d'ailleurs que dans une situation comme celle de l'artiste, obliger vite était la première condition du bienfait, il lui dit qu'il avait besoin d'une nouvelle marche pour la garde consulaire l'invita à de s'en occuper sur-le-champ. La marche fut écrite, envoyée, et le premier consul l'en remercia par l'entremise d'un aide-de-camp, qui pria l'auteur d'accepter vingt-cinq louis.

Le ministre de l'Intérieur s'empressa de son côté de faire droit à la recommandation fraternelle : la sixième place d'inspecteur fut créée, *à titre de récompense nationale*. Mais, hélas! il était trop tard, le pauvre Piccinni ne devait jamais l'occuper. Une maladie périodique, à laquelle il avait été sujet dès sa première jeunesse, venait de se réveiller, et les symptômes les plus alarmants annonçaient une fin prochaine. Il luttait pourtant avec la force d'un courage d'âme renaissant, malgré les défaillances de la nature. Il voulut même encore, malgré son épuisement, donner un concert chez lui. Le petit nombre d'amateurs qui s'y trouvaient en conservèrent un long souvenir. Leur émotion fut extrême en entendant Mme Piccinni chanter un air de *Zenobie, Lasciami, o ciel pietoso*, composé dans toute la vigueur de sa jeunesse par le vieillard, qui l'accompagnait d'une main languissante. Ils écoutèrent avec le même frémissement le sommeil d'*Atys* et le trio d'*Iphigénie en Tauride*, chanté, comme à Naples, par la mère et les deux filles, groupées derrière un époux et un père, dont l'œil se ranimait au son de cette musique et de ces voix toujours si belles, dans lesquelles il revivait pour quelques instants.

Ce fut son dernier effort et son dernier plaisir. Il partit pour Passy, où l'on espérait que le printemps lui rendrait un peu de santé et de vie. De nouvelles peines domestiques vinrent l'assaillir et hâtèrent sa fin. Après une agonie pendant laquelle il conserva toute sa présence d'esprit, il succomba le 17 floréal de l'an VIII (7 mai 1800), à l'âge de 72 ans.

Piccinni fut enterré à Passy, dans la sépulture commune ; sa tombe ne s'y distingue que par un marbre noir, sur lequel un ami fit graver cette simple inscription :

Ici repose
NICOLAS PICCINNI,
maître de chapelle napolitain
célèbre en Italie,
en France,
en Europe,
cher aux arts et à l'amitié;
né à Bari, dans l'État de Naples, en 1728,
mort à Passy le 17 floréal an VIII.

Il laissait une veuve et six enfants, quatre filles et deux fils, dont le second, musicien et compositeur, qui avait donné en 1784 un petit opéra comique intitulé *les Amours de Chérubin*, fut le père d'Alexandre Piccinni, mort au commencement de cette année, et héritier d'une partie des talents du grand artiste.

A cette esquisse des travaux, des succès et des revers de l'un des hommes qui ont le plus illustré l'art musical, nous joindrons celle de sa personne, de son caractère, et surtout de ses idées sur l'art, qu'il adora et cultiva jusqu'à son dernier jour.

PAUL SMITH.

(*La suite au numéro prochain*).

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

Reprise de l'AMANT JALOUX.

Paroles de D'HÈLE, musique de GRÉTRY, retouchée par M. BATTON.

En souvenir des malencontreuses corrections que Marmontel et Andrieux essayèrent de faire subir au bon vieux Français du grand Corneille, qu'on fut, bientôt après, obligé de laisser remarcher dans sa force et dans sa liberté, nous avons souvent manifesté notre éloignement pour les ouvrages et les partitions retouchées, surtout quand ces retouches ont pour but unique de toucher des droits d'auteur. Ce n'est point ce motif qui a guidé l'arrangeur de l'*Amant jaloux*. M. Batton, chargé de diriger une des parties vocales du Conservatoire, a voulu donner aux élèves de cet établissement l'occasion de connaître nos anciens compositeurs, et de s'exercer en même temps dans l'art de bien dire.

A la nouvelle du rafraîchissement de la partition de Grétry, quelques vieux partisans de l'ancienne école ont jeté les hauts cris; ils ont même lancé dans le monde musical un couplet de vaudeville assez mal écrit, finissant par ce vers, qui a la prétention d'être injurieux :

C'est de la sottise en bâton.

vers auquel on pourrait répondre par celui-ci :

C'est de l'insulte en mauvais ton.

Cette rime est au moins plus riche que celles de l'épigrammatiste anonyme, qui, dans sa poésie de la rue des Lombards, fait rimer sans façon *bâton* avec *fleuron*, *nom* avec *refaçon*, qu'il aurait mieux fait de terminer par *zon*, *zon*, *zon*, *larira*, *don*, *don*, à la manière des vieux couplets du théâtre de la foire. Ce dernier mot s'allie assez bien, au reste, avec le papier doux et moelleux sur lequel est imprimé ce couplet méchant, ou plutôt ce méchant couplet.

Les gens qui ne peuvent comprendre que l'admiration rétrospective, ne savent pas que Grétry écrivait pour les voix exceptionnelles et peu réglées par l'étude et la méthode de son temps; que vouloir faire dire par les chanteurs du nôtre les rôles faits pour les Clairval, les Laruette, etc., c'est vouloir recommencer, comme on l'a tenté si longtemps et si inutilement, l'emploi de Martin, dont la voix de concordant participait de la basse profonde et du ténor le plus aigu. Donc, il a fallu mettre les passages trop élevés des personnages de l'*Amant jaloux* en harmonie avec les voix classées des élèves du Conservatoire, et venir au secours de l'indigence des accompagnements, que Grétry prévoyait, il le dit dans une note du troisième volume de ses mémoires, qu'on renforcerait un jour.

Le difficile de ce travail ingrat, c'est la mesure dans l'instrumentation, le respect qu'il faut avoir pour les tournures mélodiques, le respect plus grand encore pour l'expression dramatique, la vérité de la déclamation musicale, de l'auteur de *Richard-Cœur-de-Lion* et de la *Fausse magie*. Nul plus que M. Batton n'était propre à cette restauration musicale, si une restauration en ce genre ou en tout autre est une bonne chose; et pour en revenir au principe de ce travail, il était destiné, ainsi que nous l'avons dit, aux élèves du Conservatoire, et pour leur faire connaître les modèles de la vérité scénique; mais lorsqu'on a voulu procéder à l'exécution de l'ouvrage, l'établissement s'est trouvé trop pauvre pour dépenser sept à huit cents francs de copie que nécessitait la mise en scène, et l'on y renonçait lorsque l'administration de l'Opéra-Comique s'est décidée à remettre l'*Amant jaloux* modifié, rajeuni, rafraîchi, au courant de son répertoire. A-t-elle bien fait? C'est ce que la première représentation de la reprise de cet ouvrage, donné mercredi passé, a résolu affirmativement.

Certainement, le supplément d'instrumentation est parfois un peu lourd, quoique l'arrangeur se soit scrupuleusement abstenu de faire intervenir les trombones; quelques notes du cor pèsent un peu lourdement sur l'oreille de l'auditeur exercé aux effets d'orchestre, et gagneraient à être attaquées à l'octave plus haut dans le finale du pre-

mier acte; la résurrection du duo des deux amants n'est pas absolument nécessaire au commencement du troisième acte; mais l'ouverture est fort bien arrangée, et l'air : *Tandis que tout sommeille*, y est intercalé avec bonheur. Des dessins intermédiaires d'altos et de violoncelles soutiennent bien les voix et donnent plus de corps et de liaison à l'harmonie. Enfin, l'air qui ouvre le second acte : *Je romps la chaîne qui m'engage*, si audacieusement, si bien chanté par Mlle Lefèvre, pourrait presque passer pour une création par le charmant dialogue que le nouveau musicien a établi entre la voix et la flûte, duo brillant et d'un style moderne et fleuri qui, certes, vaut mieux que l'air à roulades rococotes qui était là, et que tout critique progressiste ne doit pas regretter, sous peine de passer pour un féroce réactionnaire musical.

L'amour et la jalousie font le sujet de cet opéra : ces deux sentiments seront toujours de mode. Le dialogue en est gai, naturel, amusant. L'intrigue facile, claire et suffisante du libretto a fait généralement plaisir. Il n'y a guère que les auteurs et les compositeurs actuels dont cette reprise peut ajourner les ouvrages qui en disent un peu de mal; il reprendra donc la place honorable qu'il occupait jadis au répertoire, si les acteurs veulent en soigner, en améliorer l'exécution. Il y a près d'un quart de siècle qu'il n'avait été joué. C'était l'acteur royaliste Huet, successeur d'Elleviou, revenu avec les Bourbons en 1815, portant sur sa bannière politique cette légende d'opéra-comique :

Mais l'on revient toujours
A ses premières amours,

qui remplissait le rôle de l'amant jaloux. Il y déployait un bon ton de comédie et s'y montrait gracieusement jaloux. Chenard, royaliste plus fanatique que son camarade Huet, après avoir été ultra-démagogue, jouait et chantait rondement et avec bonhomie le rôle narquois et malicieux du *segnor* Lopez. Il paraît, d'après les traditions dramatiques, qu'avant ces artistes, Mme Saint-Aubin, qui vient de mourir à quatre-vingt-cinq ans, remplissait le rôle de la suivante Jacinthe, en Frontin, en Mascarille femelle, illuminant la salle de son entrain, de sa finesse et de sa gaîté communicative. Nous avons vu dans ce joli rôle Mme Boulanger, qui avait hérité d'une partie des qualités de son illustre devancière.

En écoutant les qualifications de Français brave et léger qui reviennent un peu trop souvent dans le dialogue et lui donnent une physionomie de chauvinisme rétrospectif qu'on aurait pu rafraîchir aussi, nous pensions à cet acteur de province qui, pour se donner un air plus cavalier, disait, en affectant de faire sonner les deux *l* des deux mots suivants, qu'il était vollage comme un enfant de la follie.

Le beau trio des trois femmes au premier acte est fort bien dit par Mlles Grimm, Lefèvre et Lemercier. M. Boulo, chargé du rôle de l'officier français, a mis un charme mystérieux et de la grâce dans la fameuse sérénade :

Tandis que tout sommeille
Dans l'ombre de la nuit.

M. Hermann-Léon a prêté sa voix sonore au *segnor* don Lopès, et saura lui donner aux représentations suivantes le ton varié de finesse et de bonhomie, sans *cassandrerie*, qui doit distinguer ce malin vieillard.

Le caractère du principal rôle, qui n'a guère qu'une couleur, celui de la mauvaise humeur, a été rendu convenablement par M. Mocker. La voix pathétique de Mlle Grimm convient fort bien au rôle d'une Espagnole tendre et passionnée, et Mlle Lefèvre exprime au mieux le malheur et le bonheur d'être tourmentée par un jaloux.

L'habit galonné du XVIIIe siècle a remplacé le costume héroïque de l'ancienne Espagne, sous lequel se montraient les personnages de cet opéra, qui, de la sorte, avait peut-être un peu plus de couleur locale et dramatique. Quoi qu'il en soit, cette représentation a produit un excellent effet, et tous les acteurs ont été redemandés pour être applaudis en masse comme ils l'avaient été individuellement.

HENRI BLANCHARD.

LES FÊTES DE WEIMAR.

Les fragments que l'on va lire sur l'inauguration de la statue de Herder et la fête de Gœthe, sont empruntés au feuilleton de la *Presse* et dus à la plume de M. Gérard de Nerval.

. . . . . .

« Commençons par les dieux.... » Le 25 *auguste*, comme disent les Allemands, — et nous savons aussi que Voltaire donnait ce nom au mois d'août, — a été le premier jour des fêtes données par le prince régnant de Weimar, en commémoration de la naissance de Herder et de la naissance de Gœthe. Un intervalle de trois jours seulement sépare ces deux anniversaires : aussi les fêtes comprenaient-elles un espace de cinq jours.

Un attrait de plus à ces solennités était l'inauguration d'une statue colossale de Herder, dressée sur la place de la cathédrale. Herder, à la fois homme d'église, poëte et historien, avait paru convenablement situé sur ce point de la ville. — On a regretté cependant que ce bronze ne fît pas tout l'effet attendu près du mur d'une église. Il se serait découpé plus avantageusement sur un horizon de verdure, ou au centre d'une place régulière.

Mais nous n'avons à parler ici que de ce qui concerne l'art dramatique. Nous passerons donc légèrement sur les détails de la cérémonie, pour arriver à l'exécution du *Prométhée*, vaste composition doublement *lyrique*, dont les paroles, écrites jadis par Herder, ont été mises en musique par Liszt. C'était l'hommage le plus brillant que l'on pût rendre à la mémoire de l'illustre écrivain.

Il suffit de dire que, dans la journée, la chambre de Herder fut ouverte au public. On y voyait trois portraits du poëte, le représentant à différents âges et entourés de fleurs; son pupitre, meuble chétif de bois peint en noir, sa Bible, aux fermoirs d'or avec son chiffre, et les signets encore placés par sa main Dans une boîte sous verre, on avait réuni des objets qui lui avaient appartenu, ses dernières plumes, un bonnet brodé, sorti des mains de la duchesse Amélie, et des vers pour sa femme, qu'il avait dictés à ses enfants.

On voyait un cortége d'enfants dans la cérémonie, parmi lesquels marchaient les petits-fils de ses fils, car la naissance de Herder remonte à plus d'un siècle. — Mais l'Allemagne, bonne mère, n'oublie rien de ce qui peut ajouter de l'éclat ou de la grâce au culte de ses grands hommes.

Le cortége d'enfants vêtus de blanc et couronnés de feuilles de chêne, se dirigea vers une place située sur le chemin de Weimar à Ellersberg (résidence du prince héréditaire). Ce lieu était la promenade favorite du poëte, et s'appelle aujourd'hui le *Repos de Herder*.

Le soir du 24, veille de la fête, avait eu lieu au théâtre la représentation de *Prométhée délivré*, poëme de Herder, qui n'avait pas été écrit pour la scène, mais dont Liszt avait mis en musique les chœurs, en faisant précéder l'ouvrage d'une ouverture. Les vers du poëme étaient déclamés. Le succès de cette représentation a été immense, et Liszt a été prié de transformer cette œuvre en une symphonie dramatique complète, qui aura toute l'importance d'un opéra.

N'étant arrivé que le second jour des fêtes, à cause du retard imprévu éprouvé sur le prétendu chemin de fer de Francfort à Cassel, je n'ai pu assister à la représentation du *Prométhée délivré*. Il ne me reste que la ressource de traduire une analyse allemande que j'ai tout lieu de croire exacte.

Herder n'écrivait jamais pour le théâtre. — Toutefois, on rencontre dans ses ouvrages plusieurs poëmes dialogués, qu'il intitulait : *Grandes scènes dramatiques*. Presque toutes sont empreintes de symbolisme. Dans quelques-unes, chacun des personnages est allégorique. Dans quelques autres, des noms de héros servent à représenter vivement à l'imagination telles ou telles pensées. De toutes ces esquisses, la plus heureuse, sans contredit, est le *Prométhée délivré*. La figure principale étant une des plus grandioses conceptions de l'antiquité,

domine puissamment tout le groupe d'idées que Herder a rattaché à cette tradition, qui a si vivement frappé les plus grands génies parmi les premiers chrétiens, tels que Tertullien et autres.

Nous avons tout lieu de croire que c'est par une sorte de piété pour la mémoire de Herder qu'on célébrait, que Liszt a voulu faire réciter ce poëme avec une scrupuleuse exactitude. Ce fut sous forme de mélodrame que cette œuvre fut représentée le soir du 28 août. Les premiers artistes dramatiques du théâtre en déclamèrent les rôles. La mise en scène fut brillante. Le peu de mouvement, l'absence totale de situations passionnées fut heureusement remplacée par un effet de décoration scénique assez neuf. Les costumes antiques se prêtèrent à de beaux groupes et offrirent chaque fois un tableau attachant pour les yeux. Le succès de cette représentation fut très-grand.

L'ouverture de Liszt a été considérée par les musiciens, rassemblés à cette solennité, comme une œuvre d'une haute portée. Les vieux maîtres et les jeunes disciples admirèrent surtout un morceau fugué, dont l'impression est grandiose, la structure très-savante, le style sévère et plein de clarté. Le commencement de l'ouverture est aussi sombre que pouvaient l'être les solitaires nuits du prisonnier sur les roches caucassiennes. Les éclats d'instruments en cuivre frappent l'oreille comme le battement des ailes de bronze du vautour fatidique. La première scène de la tragédie d'Eschyle est forcément évoquée devant notre souvenir par ces accords brusques et impérieux, et l'on croit voir la *Force brutale*, l'envoyée criminelle de Jupiter, rivant les chaînes du bienfaiteur des hommes.

Au silence qui suit cette introduction succèdent des gémissements étouffés que les violoncelles font entendre avec angoisse, jusqu'à ce qu'une phrase empreinte d'un sentiment ému, comme une prière, comme une pitié, comme une promesse, comme une bénédiction, soit suivie d'un morceau largement traité dans le style fugué. Un calme imposant règne dans cette partie et fait ressortir encore davantage la fougue entraînante et la majesté triomphale de la *stretta*.

Si nous avions à faire une analyse musicale de l'œuvre de Liszt, telle qu'il l'a donnée ce jour-là, il nous serait impossible de ne point parler en particulier de chacun de ces chœurs; nous nous bornons toutefois à rendre compte de l'impression générale qu'en a eue le public.

Le chœur des Océanides, auquel se joignent les voix des Tritons, a rencontré des applaudissements unanimes. Il s'y trouve d'heureux contrastes, des transitions imprévues. Sur une phrase lente et grave, le mot de *paix* flotte comme un souffle divin, et une solennité d'un caractère religieux empreint l'accompagnement instrumental; après quoi les fanfares éclatent et les voix se modulent sur un rhythme de marche si mélancolique, que l'oreille l'aspire avidement et le garde longtemps. Les Dryades s'avancent comme en silence d'abord, et l'on n'entend qu'un murmure dans les instruments à cordes, si léger qu'il semble un bruissement de feuillages formé par le plus imperceptible souffle. Peu à peu ces sons, à peine distincts, deviennent des mots, mais ils sont si doucement articulés, le chant est si vaporeux, son accompagnement si diaphane, qu'ils semblent arriver à travers l'écorce des arbres, du fond des calices des plantes, comme un soupir exhalé par une végétation qui emprisonne des âmes.

Le chœur des moissonneurs et des moissonneuses est celui qui a excité la plus bruyante admiration dans cette soirée. Un chant d'alouette se dessine avec délicatesse sur une orchestration aussi sobre que fine. Le sentiment en est pur, calme, comme celui d'une allégresse sereine. Nous avons été tentés dans le premier moment d'associer dans notre pensée l'impression délicieuse produite par ces accents vibrants d'une si chaste sonorité, avec celle que réveille dans l'âme le magnifique tableau des *Moissonneurs* de Robert. Mais en écoutant encore ce morceau qu'on a bissé, nous avons senti que la différence de coloris qui existait entre ces œuvres, également belles, inspirées par des sujets analogues, laissait les émotions qu'elles produisent apparentées entre elles, mais non complétement identiques.

Sans nous arrêter au chœur infernal, dont la déclamation rappelle le style de Gluck, et produit une terreur indéfinie, sourde et pénible comme l'approche d'une puissance malfaisante, nous ne parlerons que du chœur des Muses, qui termine la pièce, et qui nous paraît le plus grandement conçu. Il est simple et richement nuancé, plein de force et de grâce en même temps. Il s'évase comme la large coupe de ces fleurs monopétales au tissu aussi ferme et moelleux que le velours, aux rainures accentuées et aux suaves parfums.

Liszt, en entreprenant cette tâche, avait abordé une difficulté des plus malaisées à vaincre. Il lui fallait trouver un style musical approprié à une œuvre assez étrange, qui n'avait, pour ainsi dire, ni sol ni cadre. Il lui fallait conserver un caractère d'unité au milieu d'une grande diversité de motifs, ne point s'éloigner de la majesté et de la plasticité antiques; mouvementer et passionner des personnages symboliques; donner un corps et une vie à des idées abstraites; formuler en plus des sentiments profonds et violents, sans l'aide de l'intrigue dramatique, sans le secours de la curiosité qui s'attache à la succession des événements. Par la beauté frappante et l'attrait incontestable de ses mélodies, il a échappé aux dangers contradictoires de sa tâche, et son œuvre a eu le singulier bonheur de surprendre, en les charmant, les personnes du monde qui ne s'attendaient pas, vu la hauteur d'un sujet si imposant, à y trouver tant de morceaux, non-seulement à leur portée, mais si bien faits pour les séduire, aussi bien que pour étonner les maîtres de l'art par un mérite si sérieux.

Le 25, la statue a été découverte au milieu d'une grande affluence des corps d'état et des sociétés littéraires et artistiques. Un grand dîner, donné à l'Hôtel-de-Ville, a réuni ensuite les illustrations venues des divers points de l'Allemagne et de l'étranger. On remarquait là deux poëtes dramatiques célèbres, MM. Gutzkow et Dingelstedt. Ce dernier avait composé un prologue qui fut récité au théâtre le 28, jour de l'anniversaire spécial de Gœthe.

On a donné aussi, ce jour-là, pour la première fois, *Lohengrin*, opéra en 3 actes, de Wagner. Liszt dirigeait l'orchestre, et, lorsqu'il entra, les artistes lui remirent un *bâton de mesure* en argent ciselé, entouré d'une inscription analogue à la circonstance. C'est le sceptre de l'artiste-roi, qui provoque ou apaise la tempête des voix et des instruments.

La musique de cet opéra est très-remarquable et sera de plus en plus appréciée aux représentations suivantes. C'est un talent original et hardi qui se révèle à l'Allemagne, et qui n'a dit encore que ses premiers mots. On a reproché à M. Wagner d'avoir donné trop d'importance aux instruments, et d'avoir, comme disait Grétry, mis le piédestal sur la scène et la statue dans l'orchestre; mais cela a tenu sans doute au caractère de son poëme, qui imprime à l'ouvrage la forme d'un drame lyrique, plutôt que celle d'un opéra.

Les artistes ont exécuté vaillamment cette partition difficile, qui, pour en donner une idée sommaire, semble se rapporter à la tradition musicale de Gluck et de Spontini. La mise en scène était splendide et digne des efforts que fait le grand-duc actuel pour maintenir à Weimar cet héritage de goût artistique qui a fait appeler cette ville l'Athènes de l'Allemagne.

Après *Rienzi* et avant *Lohengrin*, Wagner avait donné déjà le *Tannhauser*, qui obtint un grand succès à Dresde et ensuite à Weimar. Le dernier opéra a paru un essai moins heureux de l'idée qu'il poursuit, de l'alliance intime de la poésie et de la musique.

NOUVELLES.

⁂ Demain lundi, à l'opéra, reprise de *Charles VI*, l'un des chefs-d'œuvre d'Halévy. L'Alboni chantera le rôle d'Odette, et Barroilhet reparaîtra dans celui du roi, sa création la plus remarquable.

⁂ Deux représentations de la *Favorite* ont encore été données la semaine

dernière. La seconde, celle de vendredi, a produit une recette de 10,000 fr.

*** Les représentations de l'Alboni se prolongeront jusqu'au 15 du mois prochain.

*** Rosenhain est de retour de son voyage, et l'on va reprendre à l'Opéra les répétitions de son ouvrage en deux actes, qui doit être donné immédiatement après l'*Enfant prodigue*.

*** Mlle Dameron, qui remplit un des principaux rôles dans ce dernier ouvrage, a été gravement indisposée.

*** Les répétitions du nouvel opéra-comique de MM. Scribe et Halévy sont commencées. Vendredi dernier, la lecture du poëme a eu lieu, et d'après l'effet qu'elle a produit, on peut affirmer que c'est une des meilleures productions sorties de la plume de son inépuisable auteur. L'ouvrage sera joué par Mmes Ugalde et Meyer, MM. Boulo, Bataille, Hermann-Léon et Ricquier.

*** Le poëme de *Giralda* se joue à Londres sur un petit théâtre, traduit en anglais et sans musique. Comme à Paris, on l'a trouvé fort spirituel et fort amusant; que sera-ce donc quand nos voisins auront entendu la charmante musique écrite par M. Adolphe Adam sur les paroles de M. Scribe?

*** Un artiste d'un mérite réel et d'un talent distingué, Paulin, quitte le théâtre. Il se destine au professorat, dans lequel nous ne doutons pas qu'il obtienne un légitime succès.

*** Le palais de Fontainebleau sera, dimanche prochain, 29 septembre, le théâtre d'une grande solennité, donnée au profit de la caisse de secours de l'association des artistes-musiciens. Il y aura messe en musique et ensuite concert vocal et instrumental. Nos lecteurs trouveront plus loin le programme détaillé de cette journée dans laquelle l'art musical unira ses prestiges à ceux des monuments et des souvenirs historiques

*** Dimanche dernier a eu lieu, à l'église d'Ecouen l'inauguration d'un nouvel orgue. M. Audran, ténor de l'Opéra-Comique, qui possède une maison de campagne dans ce pays, avait profité de l'occasion pour monter une messe de MM. Adam et Saint-Julien, et réunir plusieurs chanteurs de ses amis, qui ont contribué à cette solennité religieuse et musicale. Les solos ont été parfaitement chantés par MM. de Saint-Julien, Hébert, Mme Couraud et l'amphitryon lui-même. Le spirituel et obligeant auteur de *Giralda* tenait l'orgue, et il a tellement donné libre carrière à son inspiration, que l'auditoire émerveillé n'a pu s'empêcher de crier bravo en passant le seuil de l'église. M. Adam, on le voit, ne se contente pas seulement de triompher au théâtre.

*** Le concert de Mme Sontag, à Boulogne-sur-Mer, aura lieu le 2 octobre prochain. Avec la célèbre cantatrice on y entendra M. Georges Mathias, notre excellent pianiste et compositeur.

*** Mme Castellan est à Paris, où elle se repose des succès qu'elle a obtenus à Londres dans la dernière saison.

*** Bordas vient d'être engagé par M. Merelli, en qualité de premier ténor au Théâtre-Impérial de Vienne, pour la saison du printemps prochain.

*** M. Geiger, le compositeur allemand, qui s'est fait connaître à Paris par une messe exécutée il y a quelques années, vient d'arriver avec sa fille, compositeur et pianiste très-distinguée.

*** M. de Cuvillon, l'excellent violoniste, après avoir fait une brillante tournée à Hombourg, Bade et Wiesbade, où il a obtenu le plus grand succès, est de retour à Paris.

*** Les journaux de New-York, en date du 5 septembre, annoncent l'arrivée de Jenny Lind en cette ville. Sauf les salves d'artillerie, dont Liverpool l'avait saluée à son départ, la cantatrice a retrouvé par-delà l'Océan le même fanatisme qu'en Angleterre. La foule se pressait sur le rivage et l'a escortée jusqu'à sa demeure. Son cocher voulant s'ouvrir un passage à coups de fouet : « Non, non, s'est écriée l'artiste, en se penchant à la portière, ne frappez pas : ce sont mes amis; ils sont venus pour me voir. » Des hourras frénétiques ont accueilli ces paroles. Le directeur de la ligne transatlantique, M. E. K. Collins, attendait Jenny Lind au débarcadère avec un immense bouquet. Un arc de triomphe en verdure s'élevait au milieu du quai, surmonté d'un aigle empaillé, qui semblait là pour souhaiter la bienvenue à Jenny Lind. A minuit, l'orchestre de la Société philharmonique est venu pour la sérénade obligée, et pendant deux heures, la cantatrice a été obligée de rester à la fenêtre, malgré la fraîcheur de la nuit. Le lendemain, M. Barnum l'a conduite à la salle de concert, non encore achevée, puis au tabernacle, au Muséum, et au Castle-Garden, pour choisir un local provisoire; car M. Barnum ne veut pas perdre un temps précieux et parle de donner une soirée dès la semaine prochaine.

*** Une troupe de comédiens ayant à sa tête les frères Munié, dont l'un était attaché dernièrement au théâtre de la Porte-Saint-Martin, vient de partir pour la Californie.

*** M. Monck-Mason, de Londres, avait inventé et construit une contre-basse monstre, appelée double-basse, d'un diapason fort étendu, d'une sonorité prodigieuse, et produisant beaucoup d'effet dans les orchestres nombreux, comme ceux des festivals; mais l'emploi de cet instrument rencontrait une grande difficulté, en ce que sa dimension obligeait la personne qui en jouait à se tenir à une hauteur considérable. Cette difficulté vient d'être aplanie. Un mécanicien, M. Brooks, a trouvé le moyen de donner à la double-basse de M. Monk-Mason les proportions des contre-basses ordinaires, tout en lui conservant son diapason et sa sonorité. La double-basse perfectionnée sera produite pour la première fois dans la série de concerts dits *nationaux*, qui vont être donnés au théâtre de Sa Majesté, sous la direction de Balfe.

*** On nous écrit de Madrid : « On a inauguré dimanche dernier, dans notre ville un établissement de typographie musicale perfectionné, pour lequel MM. Lopez Vallejo et Cie viennent d'obtenir un brevet. Cette invention est simple en apparence, comme le sont en général toutes les grandes inventions. Elle consiste à imprimer, par une méthode nouvelle, la musique comme l'écriture ordinaire, en formant les casiers de la même manière que ceux de l'imprimerie Ce résultat vient d'être obtenu par un Espagnol tout-à-fait inconnu jusqu'ici, mais dont le nom doit bientôt devenir populaire. L'inventeur a trouvé dans don Pedro Cano Bueno un puissant auxiliaire pour propager son idée, en lui procurant les fonds nécessaires à son entreprise. Dans cette séance d'inauguration, on a composé et imprimé tout de suite un air italien, avec accompagnement de piano, écrit avec beaucoup de goût et d'élégance par M. Antonio-Jose Cappa, chargé de la partie artistique de cet établissement. Tous ceux qui étaient présents, après avoir applaudi au mérite de l'œuvre musicale, ont admiré la correction typographique de cette première impression, dont on a tiré tout de suite un grand nombre d'exemplaires pour les distribuer au public. C'est un grand honneur pour nous de penser qu'un de nos compatriotes a résôlu un problème que l'on regardait jusqu'ici comme impossible, à savoir : l'impression parfaite de la musique avec la même rapidité et aussi bon marché que celle des livres. Chacun peut entrevoir d'avance les avantages de cette invention, qui permettra de mettre le prix des œuvres musicales à la portée de toutes les classes de la société. M. Pedro Cano Bueno se propose, dit-on, de se créer des correspondants dans toutes les villes les plus importantes de l'Europe, pour y propager le plus possible cette invention d'un si grand mérite, et appelée sans doute à un immense avenir. »

*** Voici quelques nouveaux détails sur Mme Saint-Aubin, dont nous avons donné dimanche dernier la nécrologie. D'abord, ce n'est pas en 1812, mais en 1808, que la célèbre actrice prit le parti de quitter le théâtre. Elle avait alors quarante-quatre ans. Elle se nommait Schroeder (Jeanne-Charlotte) et était née à Paris. Son père avait servi sous les maréchaux de Saxe et de Lowendal, puis s'était fait directeur de spectacle en province. A peine âgée de huit ans, sous le nom de Mlle Frédéric, elle jouait déjà de petits rôles devant Louis XV, dans les petits appartements de Versailles, par exemple, celui de la fée Ninette dans *Acajou*, de Favart. Dans un souper donné par Louis XV à Mme Dubarry, on imagina de mettre l'enfant sur la table, au milieu d'une corbeille de fleurs. Elle devait, à un signal donné, se lever et réciter un compliment. Par malheur, la petite merveille s'endormit et se mit à pleurer quand on l'éveilla On s'apprêtait à la gronder, quand le roi l'enleva et la prit sur ses genoux en la comblant de caresses. Après avoir parcouru plusieurs théâtres de province avec un succès constant, ce fut à Lyon qu'elle connut et qu'elle épousa M. Dherbez Saint-Aubin, graveur distingué en même temps qu'acteur remarquable, qui la rejoignit à l'Opéra-Comique, en passant comme elle par le Grand-Opéra, et qui mourut en 1848. Sa représentation de retraite fut un acte de bienfaisance; elle en partagea le produit avec la veuve de son ancien camarade, Dozainville, tombée dans l'indigence. Aussi M. le duc de Larochefoucauld-Liancourt appela-t-il Mme Saint-Aubin à faire partie de la société philanthropique qu'il avait créée, et la généreuse artiste montrait avec un orgueil bien légitime sa médaille de sociétaire. Eloignée du théâtre, elle n'y reparut qu'une fois dans la représentation de retraite de son mari. L'impératrice Joséphine la nomma l'une de ses lectrices. Pendant la Terreur, elle n'avait usé du crédit que lui donnaient son talent et sa réputation que pour sauver de la misère, de la prison ou de la mort un grand nombre de victimes. Marat lui disait : « *Citoyenne, tu n'as donc pas peur d'être si bonne?* — *Je n'ai qu'une peur*, répondit-elle avec courage, *c'est de manquer une bonne action, quand je puis la faire. Je suis femme et Française.* » Mme Saint-Aubin avait trois filles, dont les deux premières lui succédèrent au théâtre, Mmes Duret et Alexandrine, mariée à l'acteur Joly. La troisième est Mme de Planard, femme de l'auteur dramatique de ce nom, et mère de Mme de Leuven. Ses funérailles ont été modestes; mais si la foule n'était pas plus grande, c'est que les avertissements avaient manqué.

Chronique étrangère.

*** *Bruxelles*, 18 septembre. — Le théâtre italien *del Circo* ou du Cirque, dirigé par M. Quélus, a inauguré samedi dernier ses représentations en donnant l'opéra de Verdi, composé, il y a trois ans, pour Jenny Lind, Gardoni, Lablache et Coletti, *I Masnadieri*, dont les *Brigands*, de Schiller, ont fourni le sujet. L'ouvrage était chanté par Mme Medori, MM. Morelli, Mazzi et Zucconi. M. Emmanuel Muzzio dirigeait l'orchestre. —La troupe italienne de la salle Saint-Hubert a également commencé la série de ses représentations.

*** *Berlin*. — Les représentations de l'Opéra-Italien continuent à intéresser le public. *Lucia*, de Donizetti, avait attiré beaucoup de monde; Mme Viola a parfaitement chanté le principal rôle; Pardini a été fort applaudi dans celui d'Edgard, dont il fait surtout valoir le côté héroïque.

*** *Prague*. —D'un jour à l'autre, nous attendons le *Prophète* : le directeur, le chef d'orchestre, le régisseur et le peintre de décors se sont rendus à Dresde, pour assister à une représentation du chef-d'œuvre de Meyerbeer. — Le public est enchanté du gracieux talent de Lucile Grahn, qui a reçu 3,000 florins pour neuf représentations.

*** *Mayence*. — Après une assez longue interruption, les représentations du théâtre de Mayence ont repris, sous la direction de M. Greiner; l'orchestre est dirigé par M. Fischer

*** *Pesth*. — Il est question de réunir les théâtres allemands de Pesth et d'Ofen; cette combinaison permettrait d'établir un opéra allemand qui pourrait se maintenir à côté de l'opéra national (hongrois).

*** *Francfort*. — Le 5 septembre a été représenté pour la première fois l'opéra de Bénédict, intitulé : *les Croisés*. La musique, qui présente de grandes difficultés d'exécution, ne manque cependant pas d'originalité.

Saint-Pétersbourg. — M. J. Gung'l obtient un succès extraordinaire; à mesure que la fin de la saison approche, l'empressement du public à se rendre aux concerts de l'éminent artiste semble redoubler. Dernièrement Gung'l a donné un concert en présence de la famille impériale : l'empereur Nicolas lui a adressé les paroles les plus flatteuses. A la suite d'un concert qu'il avait donné au profit des pauvres, la direction lui a offert un magnifique service à thé en argent.

*** *Milan*. — M. Lauro Rossi, auteur de plusieurs opéras qui ont eu du succès, vient d'être nommé directeur du Conservatoire de Milan.

*** *Naples*. — Au *Teatro-Nuovo*, on doit mettre à l'étude des opéras nouveaux de Petrella, Battista, de Giosa et Mercadante.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

VENTE d'une nombreuse collection de *musique ancienne et moderne*, gravée et manuscrite. Grandes partitions d'orchestre, partition chant et piano, musique religieuse, méthodes, traités, etc., en vertu de jugements et d'ordonnance, le vendredi 27 septembre 1850, à midi, rue Neuve-du-Luxembourg, n° 49, par le ministère de Me Mony, commissaire-priseur, rue Richelieu, 40 Exposition publique, le jeudi 26 septembre 1850, de midi à quatre heures. Une notice détaillée se distribue à Paris, chez M. Mayaud, éditeur de musique, boulevard des Italiens, 7; Lavigne, expert, rue de Choiseul, 23.

Au bénéfice de la Caisse de Secours de la Société des Artistes Musiciens,

DIMANCHE 29 SEPTEMBRE 1850.

VOYAGE ARTISTIQUE AU PALAIS DE FONTAINEBLEAU.

Visite des Appartements Historiques. — Promenade dans le Parc. — Vue du Pavillon où Henri IV a reçu Byron. — Chambre occupée par l'Empereur Napoléon à l'époque de son abdication. — A midi, Messe en musique, composée par M. ADOLPHE ADAM, exécutée dans la chapelle où la reine Christine et Louis XIV assistaient au service divin ; l'orgue sera touché par M. ADOLPHE ADAM. — Cour d'honneur, célèbre par les adieux qu'y fit l'Empereur à sa Garde. — La Salle de Henri II, illustrée par les peintures du Primatice, et les galeries de Diane et de François Ier. — Salle de spectacle où l'on a donné pour la première fois : le *Devin de Village*, de J.-J. Rousseau ; les *Armide*, de Lully et de Gluck ; la *Didon*, de Piccinni ; et l'*Œdipe à Colone*, de Sacchini, et où le Concert aura lieu à trois heures.

Programme. — La fête commencera à 11 heures.

Après la messe en musique, visite des appartements et du parc.

A trois heures très précises,

GRAND CONCERT VOCAL ET INSTRUMENTAL

Donné dans la salle de spectacle du Palais, et auquel concourront 250 Artistes, Amateurs et Orphéonistes, dirigés par MM. GEORGES BOUSQUET et E. DELAPORTE.

POUR LA PARTIE VOCALE.

Mmes HÉBERT-MASSY (de l'Opéra).
COURAUD.
MM. POULTIER (de l'Opéra).
HERMANN-LÉON (de l'Op-Com.).
HÉBERT-MASSY.
SAINT-JULIEN.

POUR LA PARTIE INSTRUMENTALE

MM. ALARD, Professeur de violon au Conservatoire de musique.
TRIEBERT, Hautbois.
JANCOURT, Basson.
PETITON, Flûte (de l'Op.-Com.).
*** Piston du 8e hussards.

L'orchestre, composé de la Société Philharmonique de Montargis, et d'Artistes et Amateurs de Paris, Melun, Fontainebleau, etc., dirigé par M. GEORGES BOUSQUET, chef d'orchestre du Théâtre-Italien.

La musique du 8e hussards, dirigée par son chef, M. MAROTEL.

Les chœurs, composés des députations de l'Orphéon de Paris, des Sociétés des Enfants de Paris et des Enfants de Lutèce, des Orphéons de Montargis Melun, Sens, Fontainebleau, dirigés par M. E. DELAPORTE.

Première partie.

1° Ouverture de *Montano et Stéphanie* BERTON.
2° Chœur du *Songe d'une Nuit d'été*. A. THOMAS.
3° Duo de hautbois et basson exécuté par MM. TRIEBERT et JANCOURT.
4° Air chanté par M. POULTIER.
5° Solo de piston, exécuté par M. ***.
6° Air de *Giralda*, chanté par Mme HÉBERT-MASSY. A. ADAM.
7° Chœur de l'*Enclume*. A. ADAM.
8° Ouverture du *Domino noir*, exécutée par la musique du 8e hussards. AUBER.

Deuxième Partie.

1° Ouverture des *Chaperons blancs*.
2° Air chanté par HERMANN-LÉON.
3° Solo de flûte, exécuté par M. PETITON.
4° Duo chanté par Mme HÉBERT MASSY et M. HERMMANN-LÉON.
5° Grande fantaisie sur la *Favorite*, pour violon, composée et exécutée par M. ALARD.
6° Romances chantées par M. POULTIER.
7° Strophes composées pour l'Association des lettres, des Arts et de l'Industrie, paroles de M. ALEXANDRE, LAYA, musique de G. BOUSQUET, chantées par les Orphéonistes.
8° Ouverture de *Guillaume Tell* (ROSSINI), exécutée par la musique du 8e hussards.

Entre les deux parties, la musique du 8e hussards exécutera les *Amazones*, valses de STRAUSS.

Prix réduit pour ce train de plaisir : 4 fr. 50 c., aller et retour.

Ainsi, pour 4 fr. 50 c. on fera 30 lieues dans la journée à travers les plus belles campagnes des environs de Paris, en passant par Charenton, Villeneuve-Saint Georges, Brunoy, la forêt de Sénart, Lieursaint, Melun et la forêt de Fontainebleau, en suivant les méandres de la Seine.

Prix d'entrée au théâtre du Palais pour le Concert de la Société des Artistes Musiciens.

Loges d'Avant-Scènes, 5 fr. — Grandes Loges Balcon, 5 fr. — Premières Loges, Galeries et Loges de Rez-de-Chaussée, 4 fr. — Parterre, 3 fr. — Secondes Loges et Amphithéâtre, 2 fr.

Départ de Paris pour Fontainebleau à 10 h. du matin. — Départ pour Paris à 6 h. et à 10 h. du soir.

On trouve des Billets : à Paris, à l'Administration de la Loterie de 600,000 fr., boulevard Poissonnière, 18 ; au bazar Bonne-Nouvelle ; à Fontainebleau, chez le Maire et au Palais.

BRANDUS et Cie, éditeurs, 87, rue Richelieu.

EN VENTE :

LA PARTITION POUR PIANO ET CHANT

DE

GIRALDA,

OPÉRA-COMIQUE,

MUSIQUE DE AD. ADAM.

Format in-8°. — Prix : 15 fr. net.

LES AIRS DÉTACHÉS DE CHANT AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO.

L'OUVERTURE DE GIRALDA.

Grande Partition..... net : 10 f.
Parties d'Orchestre..... net : 10
Pour Piano seul..... net : 2 fr. 50
Pour Piano à quatre mains..... net : 3 fr. »

---

2 Quadrilles par MUSARD.
Pour piano, chaque : 2 fr. net.

VALSES PAR ETTLING.
Pour piano, 2 fr. net.

POLKA par PILODO.
Pour piano, 1 fr. 50 net.

QUADRILLE facile par LECARPENTIER.
Pour piano, 2 fr. net.

REDOWA par PILODO.
Pour piano et à 4 mains, 1 fr. 50 net et 2 fr. net.

SÉRÉNADE pour *Piano* et *Violon*, par Op. 201. Prix : 4 fr. net. **N. LOUIS.**

DEUX BAGATELLES POUR PIANO Chaque 2 fr. net, par **LECARPENTIER.**

POUR PARAITRE INCESSAMMENT :

FANTAISIES POUR PIANO par Adam, Brisson, Burgmuller, Duvernoy, Hunten, Redler, Rosellen, Voss, etc.

2 Pas redoublés pour musique militaire **par MOHR.**

LES AIRS ARRANGÉS POUR VIOLON, FLUTE, CORNET ET MUSIQUE MILITAIRE.

SCHOTTISCH et POLKA-MAZURKA par PASDELOUP.

BRANDUS et Cᵉ, 87, rue Richelieu, éditeurs

DES

OPÉRAS DE F. HALÉVY.

LA JUIVE.

Grande partition 400
Parties d'orchestre 400

LA PARTITION.

Pour *piano et chant*, in-4°..... 40 net.
» piano seul, ... 25 net.
» piano à 4 mains..... 25 net.

LA REINE DE CHYPRE

Grande partition 400
Parties d'orchestre 400

LA PARTITION.

Pour *piano et chant*, in-4°..... 40 net.
» piano seul..... 25 net.
» piano à 4 mains..... 25 net.

CHARLES VI.

Grande partition 400
Parties d'orchestre 400

LA PARTITION.

Pour *piano et chant*, in-4°..... 40 net.
» piano seul..... 25 net.
» piano à 4 mains..... 25 net.

MORCEAUX POUR PIANO SUR DES THÈMES DE CES OPÉRAS :

Ouverture pour piano..... 6 »
» à 4 mains..... 7 50
Czerny. Op. 401. Divertissement..... 6 »
Déjazet. Op. 14. Fantaisie sur la Sérénade
Duvernoy. Op. 70. Fantaisie brillante sur le chœur des buveurs..... 6 »
Stephen Heller. Op. 31. Petite fantaisie... 6 »
» Op. 32. Bolero..... 6 »
Jacques Herz. Op. 26. Trois airs de ballet : N° 1, Valse ; 2, Divertissement ; 3, Marche des chevaliers. Chaque..... 6 »
Hocmelle. Op. 4. Grande fantaisie..... 7 50
Kalkbrenner. Op. 129. Rondo brillant.... 6 »
A. Kontski. Op. 70. Fantaisie..... 7 50
Lambert. Op. 1. Fantaisie.....net. 4 »
Liszt. Grande fantaisie..... 12 »
Messemackers. Op. 12. Grande fantaisie.. 7 50
Musard. 3 quadrilles pour piano et à 4 mains. Chaque..... 4 50
Prudent. Op. 26. Fantaisie de concert..... 10 »
Redler. Op. 46. Bagatelle..... 5 »
Rosellen. Op. 71 Grande fantaisie..... 9 »
» » La même à 4 mains..... 9 »
Schuncke. Op. 31. Divertissem. brillants :
1. Marche des chevaliers..... 6 »
2. La Sérénade..... 6 »
3. La Cantilène..... 6 »
» Les mêmes à 4 mains. Chaque.. 7 50
» Op. 32. Grandes variations..... 9 »
» Op. 33. Contredanses variées..... 7 50
» Mosaïque en 4 suites. Chaque..... 7 50
Sowinski. Op. 40. Fantaisie caractéristique. 7 50
Stamaty. Op. 9. Fantaisie..... 7 50
Thys. Op. 10. Variations faciles..... 6 »
Tolbecque. 3 quadrilles pour piano et à 4 mains. Chaque..... 4 50
Wolff. Op. 10. Grand duo à 4 mains..... 9 »
Kalkbrenner et Panofka. Duo pour piano et violon..... 10 »
Labadens. Fantaisie pour piano et violon 9 »
Osborne et Ernst. Duo » » 7 50
Panofka. Op. 10. » » » 9 »
Schwenke. Op. 39. Duo facile » » 6 »
» Op. 42. Duo » » 9 »
Kalkbrenner et Lee. Duo pour piano et violoncelle..... 10 »
Panofka et Lee. Op. 10. N° 3. Duo pour piano et violoncelle..... 9 »
Schwenke. Op. 39. Duo facile pour piano et violoncelle..... 6 »
» Op. 42. Duo pour piano et violoncelle..... 9 »
Kalkbrenner et Walckiers. Duo pour piano et flûte..... 10 »
Halévy. Duo pour piano et clarinette..... 7 50
Gallay. Op. 95. Duo pour piano et cornet... 6 »
Labarre. Op. 84. Duo pour piano et harpe.. 4 »

Ouverture pour piano..... 6 »
» à 4 mains..... 7 50
Aulagnier. Op. 42. Rondino..... 5 »
Beyer. Op. 86. 2 rondinos. Chaque..... 6 »
Czerny. Op. 712. Rondino..... 6 »
» Op. 716. Grand duo à 4 mains..... 9 »
Fontana. Op. 3. Fantaisie brillante..... 6 »
J. Herz. Op. 35. Grande valse..... 6 »
Hunten. Mosaïque, 4 suites. Chaque..... 6 »
Kalkbrenner. Op. 157. Fantaisie..... 7 50
Lecarpentier. 2 bagatelles. Chaque..... 5 »
» Op. 54. Fantaisie et variat. 6 »
» Divertissements, à 4 mains,
» 2 suites. Chaque..... 6 »
Osborne. Op. 46. Grande fantaisie..... 7 50
Panofka. Op. 36. Rondinetto..... 4 50
Redler. Op. 49. Bagatelle..... 5 »
Rosellen. Op. 43. 3 airs de ballet :
» 1. Pas de trois. 2. Chœur dansé.
» 3. La Cypriote. Chaque..... 6 »
» Op. 46. Grand caprice..... 7 50
» « Le même, à 4 mains..... 9 »
Rosenhain. Op. 34. Morceau de concert... 7 50
» Grand duo à 4 mains..... 9 »
Schubert. Op. 35. Variations sur le chœur des Gondoliers..... 6 »
» Op. 36. Divertissement..... 6 »
» Op. 37. Rondoletto..... 6 »
» Op. 38. Variations brillante..... 7 50
Stamaty. Op. 7. Souvenirs..... 7 50
Wagner. Quadrille facile..... 4 50
Wolff. Op. 64. 3 fantaisies. Chaque..... 6 »
» Op. 68. Grande fantaisie..... 7 50
» Op. 73. 2ᵉ fantaisie..... 7 50
» Op. 74. Grand duo à 4 mains..... 9 »
» Op. 84. Valse brillante..... 6 »
» Op. 122. N° 9. Duo à 4 mains facile.. 6 »
Tolbecque. 3 quadrilles pour piano et à 4 mains. Chaque..... 4 50
Kalkbrenner et Panofka. Duo pour piano et violon..... 10 »
Louis. Op. 118. Duo pour piano et violon... 9 »
Panofka. Mosaïque pour piano et violon, 2 suites. Chaque..... 9 »
Kalkbrenner et Lee. Duo pour piano et violoncelle..... 10 »
Wolff et Batta. Gr. duo p. piano et violonc. 10 »
Kalkbrenner et Walckiers. Duo pour piano et flûte..... 10 »
Wolff et Walckiers. Grand duo pour piano et flûte..... 10 »

Ouverture pour piano..... 6
» à 4 mains..... 7 50
Déjazet. Op. 20. Rondo militaire..... 6 »
Heller. Op. 37. Fantaisie brillante..... 7 50
» Op. 38. Caprice..... 7 50
» Op. 48. Chant national..... 6 »
Herz (Jacques). Op. 39. Trois airs de ballet : N° 1, la Pavane ; 2, la Mascarade ; 3, la Bourrée. Chaque..... 7 50
» Les mêmes, arr. à 4 mains. Ch... 9 »
Hunten. Mosaïque, 4 suites. Chaque..... 7 50
Kalkbrenner. Op. 165. Grande fantaisie de bravour..... 9 »
Lecarpentier. 2 bagatelles. Chaque..... 5 »
» Divertissements à 4 mains.. 6 »
Musard. Quadrille, piano et à 4 mains..... 4 50
Prudent. Op. 27. Marche triomphale..... 7 50
Osborne. Op. 48. Fantaisie..... 7 50
» Souvenir, duo à 4 mains..... 7 50
Redler. Op. 50. Bagatelle..... 5 »
Rosellen. Op. 56. Fantaisie brillante..... 9 »
» La même à 4 mains..... 9 »
Schubert. Op. 39. Variations brillantes.... 7 50
Stamaty. Op. 10. Fantaisie..... 7 50
Thalberg Op. 48. Grand caprice..... 9 »
Tolbecque. 3 quadrilles pour piano et à 4 mains. Chaque..... 4 50
Wagner. Quadrille facile..... 4 50
Wolff. Op. 86. Grand duo à 4 mains..... 10 »
» Op. 88. Grande valse brillante..... 6 »
» Op. 88. Grande valse à 4 mains..... 7 50
» Op. 129. N° 9. Duo à 4 mains facile. 6 »
Kalkbrenner et Panofka. Duo pour piano et violon..... 10 »
N. Louis. Op. 137. Duo pour piano et violon. 9 »
Panofka. Mosaïque pour piano et violon, 2 suites. Chaque..... 9 »
Kalkbrenner et Lee. Duo pour piano et violoncelle..... 10 »
Kalkbrenner et Walckiers. Duo par piano et flûte..... 10 »

GUIDO ET GINÉVRA.

Grande Partition : 400 fr. — *Partition pour Piano et Chant* : 40 fr. net. — Parties d'Orchestre : 400 fr.
Partition pour Piano seul : 25 fr. net.

Morceaux et arrangements pour tous les instruments.

PARIS, IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cᵉ, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

17e Année. N° 39. 29 Septembre 1850.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres.	Cramer, Beale et Cie, 201 Regent street.
St-Pétersbourg.	Bellizard.
New-York.	Scharfenberg et Luis.
Madrid.	Union artistico-musical.
Rome.	Merle.
Amsterdam.	Bureau des Postes.
Berlin.	Schlesinger, 34, u.d. Linden.
—	Bote et Bock, 42, Jaegerstr.
Leipzig.	Michelsen.
Lisbonne.	Sassetti.

Prix de l'Abonnement

Paris, un an.	24 fr.
Départements et Belgique. . . .	30
Étranger.	34

Annonces.

50 cent. la ligne.	pour 1 fois.
30 cent.	pour 3 fois.
20 cent.	pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Théâtre de l'Opéra, l'Alboni dans *Charles VI*. — Verdi (second et dernier article), par **Fétis** père. — Jenny Lind à New-York. — Nouvelles et annonces.

THÉATRE DE L'OPÉRA.

L'Alboni dans *Charles VI*.

L'Alboni continue vaillamment l'entreprise la plus difficile. Lorsque Duprez comparut à son tour sur la grande scène lyrique et reprit un à un tous les rôles créés par Adolphe Nourrit, il arrivait d'Italie, mais il était Français, et il avait commencé par l'étude de notre théâtre et de notre public. Au contraire, l'Alboni est Italienne, et elle se distingue surtout par les qualités qui autrefois étaient le privilége à peu près exclusif des artistes de son pays. Elle chante avant tout et toujours : elle possède une voix admirablement belle, et, par instinct comme par calcul, elle ne recherche aucun des effets dramatiques qui pourraient avoir pour résultat de nuire à son chant et à sa voix. Elle ne s'est familiarisée que depuis peu de temps avec la langue française et avec le public français. Un succès éclatant ne l'en a pas moins acompagnée dans le *Prophète* et dans la *Favorite*. Elle a pleinement réussi dans les rôles de Fidès et de Léonor en les arrangeant à sa manière. Cette manière pouvait-elle également s'appliquer à celui d'Odette de *Charles VI?* Il était permis d'en douter.

Constatons d'abord que l'Alboni a merveilleusement chanté ce rôle, si riche en mélodies tantôt suaves, tantôt passionnées, non d'amour, mais d'un sentiment filial et national. Nous ne connaissons pas de partition dans laquelle Halévy ait semé plus d'idées musicales et fait preuve d'une fécondité plus grande, en touchant presque toujours la même corde (le sujet le voulait ainsi), mais en nuançant son style de contrastes ménagés avec un art infini. Le grand air du quatrième acte a été pour l'Alboni ce qu'avait été déjà celui du troisième acte de la *Favorite*. Elle l'a dit comme personne ne l'avait dit encore; elle l'a refait pour elle, et on a cru entendre un air nouveau. Tout le récitatif chantant du second acte, le fameux duo des cartes, le beau trio du troisième acte et au quatrième la charmante chansonnette : *Chaque soir, Jeanne sur la plage*, ont reçu d'elle ce cachet qu'une cantatrice supérieure imprime à tout ce qu'elle touche. Mais au cinquième acte, dans le morceau de l'oriflamme : *Ce n'est pas une faible femme*, elle n'a pas donné à son accent toute l'énergie dont le public avait l'habitude; elle a paru faible parce qu'elle n'a pas voulu être un peu exagérée, et le rôle a fini pour elle sans les acclamations ordinaires, sans le triomphe accoutumé.

C'est qu'à notre avis le rôle d'Odette ne se prêtait pas autant que les autres à la transformation qu'il était dans la nature de l'Alboni de lui faire subir. Fidès peut devenir une mère douce et bonne plutôt qu'une mère fanatique. Léonor peut encore mieux s'envelopper de résignation, s'attendrir sous le remords, s'humilier dans la pénitence. Il reste à côté de ces deux femmes assez de mouvement, de fierté, d'amour, de colères pour l'intérêt et l'élan du *Prophète* et de la *Favorite*. Dans *Charles VI*, Odette est à elle seule tout le nerf du drame. C'est elle qui lui donne la vie et la chaleur. Quand elle se tait, tout fait silence; quand elle n'agit pas, rien ne remue. Au point de vue historique, l'Odette de l'Alboni serait plus vraie et plus touchante; mais au point de vue dramatique, celle de Mme Stoltz exerçait plus d'action et remplissait mieux la scène. Il faut que la *virago*, la future Jeanne d'Arc, se révèle dans la jeune fille, placée par la providence auprès du roi malheureux. Or, existe-t-il un rôle moins en harmonie avec le talent, et nous devons aussi le dire, avec la personne de l'Alboni, que celui qui exigerait d'elle une expression violente, une surabondance de gestes et de locomotion? L'Alboni, qui a beaucoup d'intelligence et de goût, comprend fort bien l'attitude qui convient à son genre de beauté; elle comprend que pour être toujours belle et digne, il lui faut toujours conserver quelque chose de ce calme dont l'idéal se retrouve dans les statues de l'antiquité. Tous les grands artistes en sont là : leur physionomie, leur taille, leur maintien, ne s'accommodent pas également de tous les costumes, et leur gloire n'en souffre nullement.

Quant à Barroilhet, il s'est montré dans le rôle de Charles VI aussi excellent que par le passé. Sa figure, sa démarche, ses intentions si opposées ses transitions si rapides de la folie enfantine à la majesté royale, tout cela est parfait et ne laisse rien à reprendre. La fraîcheur de sa voix se fait surtout remarquer dans cette phrase, qui vaut un air :

Avec la douce chansonnette
Qu'il aime tant,
Berce, berce, gentille Odette,
Ton vieil enfant.

Et l'instant d'auparavant il s'était élevé au sublime du ton tragique, en disant la fameuse tirade qui se termine ainsi :

J'appelle sur vous deux l'éternelle justice;
Vous voyez que j'ai ma raison.

Le rôle d'Isabelle de Bavière, cette reine de sinistre mémoire, qu'on ne voudrait voir représenter que par des actrices d'un aspect formidable, semble au rebours dévolu à celles qui ont reçu en partage les traits les plus doux, les cheveux les plus blonds, les yeux les moins flamboyants d'éclairs. Mme Hébert-Massy a succédé dans ce rôle à Mme Dorus-Gras : elle chante avec beaucoup d'art et de correction,

mais sa voix est un peu grêle pour la vaste enceinte de l'Opéra. Cependant elle a mérité des bravos dans la délicieuse cantilène du second acte, et les chœurs en ont bien rendu l'accompagnement vocal.

Brémond remplit très-bien le rôle que Levasseur chantait dans l'origine; Léon Fleury s'est chargé de celui que remplissait Duprez, et enfin Kœnig chante les couplets : *A minuit, à minuit*, que Poultier disait toujours de façon à se les faire redemander. Kœnig est loin de les dire aussi bien, et ce n'est pas sa faute, mais celle de sa voix. C'est grand dommage pour l'ensemble si essentiel dans un théâtre de premier ordre, d'autant que l'ensemble des noms sur l'affiche n'est pas moins puissant que celui des talents sur la scène. Donnez des chefs-d'œuvre, c'est votre premier devoir, mais soutenez-les par les noms des artistes, c'est le second.

Le chœur national a produit tant d'effet que les choristes eux-mêmes se sont laissé emporter à leur ardeur patriotique : le rideau tombait déjà que plusieurs d'entre eux, n'y prenant pas garde, sont restés sur l'avant scène, et se sont vus forcés de le relever pour rentrer au théâtre. En bons Français, ils criaient de toutes leurs forces : *Non, non jamais en France, jamais l'Anglais ne régnera*, mais il régnait dans la salle, et personne ne s'en plaignait. P. S.

VERDI.

(Deuxième et dernier article) (1).

De tous les opéras de Verdi, je n'en connais que quatorze qui sont : *Oberto, conte di S. Bonifacio; Il Finto Stanislao o sia un giorno di regno; Nabucodonosor; I Lombardi alla prima crociata; Ernani; I due Foscari; Alzira; Giovanna d'Arco; la Battaglia di Legnano* dont la censure n'a pas autorisé la représentation dans le royaume Lombardo-Vénitien, et dont il a fallu employer la musique sur un autre libretto intitulé *l'Assedio di Harlem, Attila, Macbeth, Jerusalem*, opéra arrangé en grande partie avec la musique des *Lombardi*, avec quelques morceaux nouveaux composés par l'auteur, *I Masnadieri*, et *Luisa Miller*. Je crois cependant qu'il en a écrit plusieurs autres, mais je n'ai pas souvenir des titres de ces pièces.

On voit que dans les onze années qui se sont écoulées depuis la représentation de son premier ouvrage, l'activité artistique de Verdi n'a pas été plus grande que celle de Bellini, et qu'elle est bien inférieure à ce qu'on remarque dans la carrière de quelques compositeurs dramatiques. Par exemple, Rossini, dont le premier ouvrage *(la Cambiale di Matrimonio)*, fut représenté en 1810, avait donné en Italie dans l'espace de treize ans, lorsqu'il vint se fixer à Paris en 1823, *vingt et un opéras sérieux* ou drames, *douze opéras bouffes*, l'oratorio dramatique *Mosè* et trois grandes cantates de théâtre, formant un total de *trente-sept ouvrages* ou environ trois chaque année. Cependant il était paresseux avec délices, et c'était toujours au dernier moment qu'il consentait à écrire, quoiqu'à la vérité sa pensée fût presque toujours préoccupée du sujet qu'il avait à traiter, même au milieu de ses amis et lorsqu'il semblait ne songer qu'au plaisir. Mais quand il s'était bien pénétré de son sujet, les idées heureuses lui venaient en foule, et le travail de la partition n'était plus pour lui qu'un jeu.

Bien que moins heureusement doués sous le rapport de l'invention, Donizetti et Mercadante, artistes d'un grand talent, présentent aussi des phénomènes d'activité productrice qui laissent bien loin d'eux les produits de la plume de Verdi. Le premier de ces compositeurs a écrit, dans sa trop courte carrière, *soixante-trois opéras sérieux ou semi-sérieux, dix-sept opéras bouffes ou farse, deux oratorios et trois cantates*, formant un total de *quatre-vingt-cinq ouvrages*. En général, bien que le mérite des productions puisse être très-différent, l'activité, la facilité, sont des facultés caractéristiques chez la plupart des compositeurs italiens. Piccinni a laissé près de deux cents ouvrages dramatiques qui abondent en beautés et en invention de formes et de mélodies. Cimarosa, Paisiello et Guglielmi nous étonnent par le nombre autant que par le mérite de leurs ouvrages. Plus tard, nous voyons des hommes d'un talent moins élevé, mais héritiers de cette facilité naturelle aux artistes de l'Italie, produire avec abondance des opéras dans lesquels il se trouve d'ailleurs des choses très-estimables; tels furent Fioravanti, Farinelli, Nicolini, Mosca, Generali, Morlacchi, Pacini, etc., etc. Verdi seul montre de la lenteur dans ses travaux, nonobstant la faveur avec laquelle on les accueille dans sa patrie, signe certain de ses laborieux efforts dans la composition de ses ouvrages.

Cette lente production, ce pénible travail, à quelle cause doit-on les attribuer? Serait-ce à la stérilité de l'imagination, ou bien aux difficultés de l'art d'écrire, toujours assez grandes pour un compositeur qui, comme Verdi, n'a fait que des études inffisantes? Cette question me semble pouvoir être résolue par l'examen de quelques uns de ses principaux ouvrages. A ce sujet, je crois devoir dire l'impression que fit sur moi le premier opéra de Verdi que j'entendis; c'était le *Nabucodonosor*, qui est sa troisième production dans l'ordre chronologique. Des commencements de phrases, quelques ritournelles et plusieurs traits de récitatif, me firent croire d'abord qu'un nouveau compositeur prédestiné venait de faire ses premiers essais, et que lorsque le temps et l'expérience auraient mûri son talent, il pourrait produire des œuvres mieux digérées où ses facultés personnelles se dégageraient de l'entourage hétérogène qui semblait en comprimer l'essor. Dans le fréquent emploi des mêmes moyens, je ne voyais que l'inexpérience d'un commençant; ses nombreuses réminiscences, je les attribuais au penchant naturel de tout jeune artiste à imiter ce qu'il a vu couronné de succès, car c'est comme cela que commencent les hommes même les mieux organisés et les plus originaux; enfin, les fréquentes formules toutes faites, qui ne sont évidemment que des repos accordés à l'imagination, la répétition incessante des chœurs et des chants à l'octave ou à l'unisson, l'abus du bruit et de l'emploi des bandes militaires hors de propos, me semblèrent des défauts de jeune homme dont les méditations de l'artiste feraient justice plus tard. Ainsi que je viens de le dire, l'opinion indulgente que j'avais alors m'était inspirée par quelques fragments de phrases qui avaient un certain caractère de nouveauté, sous le rapport rhythmique A la vérité, jamais une mélodie complète ne se développait en période; les indications d'idées nouvelles étaient fugitives et rien n'était achevé; mais il y avait quelque chose dans ces faibles lueurs qui me donnait de l'espoir et qui me faisait dire intérieurement : *Voyons ce que cela deviendra.*

Hélas! cela n'est rien devenu. Les mêmes défauts ont persisté avec d'autant plus d'obstination, que les populations italiennes ont paru y prendre goût, et les ont accueillis quelquefois avec enthousiasme, malgré les protestations des connaisseurs. Si les défauts ont comblé la mesure, les qualités sont restées à leur état rudimentaire, ou plutôt se sont affaiblies; car les apparences d'originalité qui se faisaient appercevoir dans *Nabucodonosor* et dans *I Lombardi*, ont presque entièrement disparu dans l'*Alzira*, dans *Giovanna d'Arco*, dans *Attila* et dans *Macbeth*. Lorsqu'un commencement de mélodie semble indiquer une heureuse pensée dans ces ouvrages, jamais le compositeur n'a la force suffisante pour la compléter, et c'est toujours par quelqu'une de ces modulations empruntées à Rossini, à Bellini ou à Donizetti, qu'il cache l'impuissance de son imagination. Les musiciens habiles disent habituellement que rien n'est plus difficile que de trouver la seconde phrase qui complète une mélodie; ils se trompent à cet égard : rien n'est plus facile à qui a des idées; mais c'est impossible pour qui n'en a pas. Le monde est plein de musiciens qui trouvent de belles premières phrases de chant et n'ont pas d'inspiration suffisante pour atteindre à la seconde; semblables en cela au Francaleu de la *Métromanie*, pour qui le premier vers était facile, mais qui ne parvenait pas à y coudre le deuxième : Verdi est de ces gens-là. L'un des caractères du génie consiste dans la faculté de créer des pensées complètes, dont les diverses parties semblent inséparables. Le

(1) Voir le n° 37.

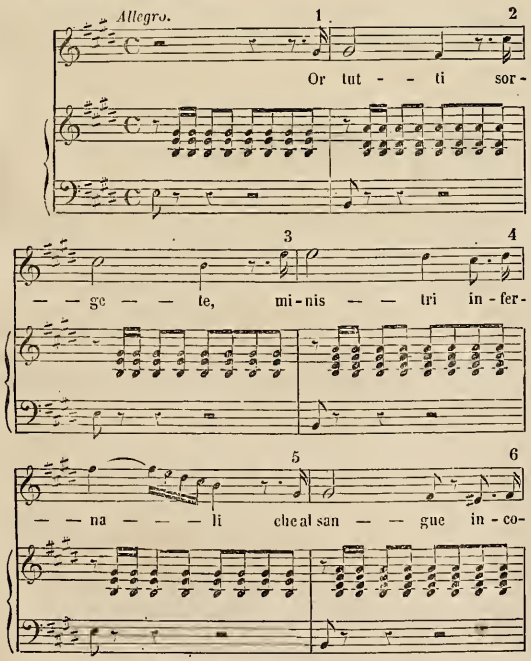
compositeur le plus puissant à cet égard a été Mozart, car les inspirations d'un seul jet abondent dans ses ouvrages de tous genres. Après lui se placent immédiatement Beethoven et Rossini. Remarquez que cette qualité n'est pas identique avec ce qu'on nomme l'*originalité* : celle-ci peut exister indépendamment de l'autre. Charles-Marie de Weber est certainement un artiste original, mais sa musique est remplie d'inégalités sous le rapport de l'invention mélodique. Lorsqu'il arrive à compléter sa pensée, on sent qu'elle est le fruit du travail; ce qui est d'ailleurs démontré par ce qu'il dit lui-même dans ses lettres de la lenteur de sa conception. C'est certainement une très-belle mélodie que celle qui forme la partie principale du grand air du *Freischütz*, mais ce n'est pas une inspiration d'un seul jet, car c'est une période qui se complète par la répétition de la même phrase. Je le répète, la qualité la plus rare, celle qui est le caractère distinctif d'un génie créateur, c'est la faculté d'inventer des mélodies en longues périodes, dont toutes les phrases sont inséparables, et qui semblent être des conséquences nécessaires les unes des autres.

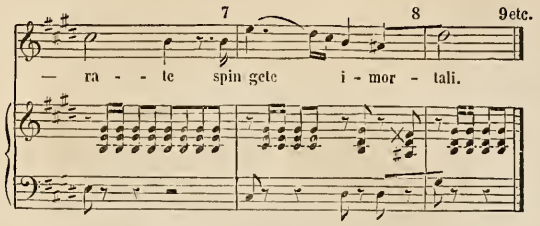
Non-seulement l'inspiration de Verdi est courte, mais elle est rare, et son défaut principal consiste dans la pauvreté des idées. De là viennent les fréquents emprunts qu'il fait à ses prédécesseurs, en les déguisant plus ou moins adroitement. Ses partisans se passionnent pour certains morceaux de ses opéras, qui ne sont en réalité que des plagiats, ou du moins des réminiscences arrangées. Par exemple, le chœur des femmes au premier acte d'*Ernani*, est tout simplement un admirable morceau de *Semiramide*, gâté par Verdi. Dans l'ouvrage de Rossini, la pensée, outre le mérite de l'originalité, a celui de la couleur asiatique qui distingue éminemment la partition. L'inattendu des deux accords d'orchestre qui précèdent la mélodie, frappe l'auditeur et lui fait pressentir la forte scène dont ce morceau est l'introduction. Dans l'imitation de cette pensée de génie, tout cela disparaît, et l'idée principale, si bien développée dans l'original, y devient étroite et mal agencée, par le soin qu'a dû prendre Verdi pour atténuer autant que possible son plagiat.

Autre exemple entre cent : dans l'air de lady Macbeth,

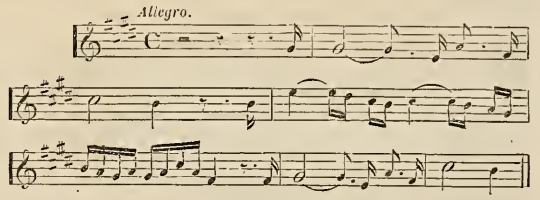
Or tutti sorgete
Ministri infernali.

dont voici le commencement :





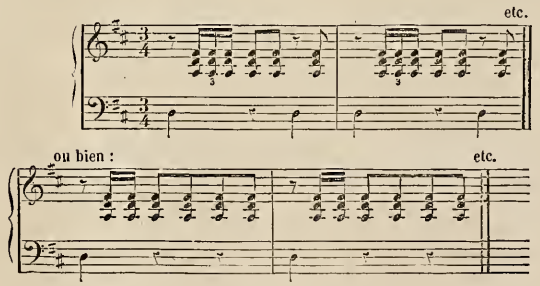
Verdi n'a fait qu'arranger cette mélodie si connue de Donizetti :



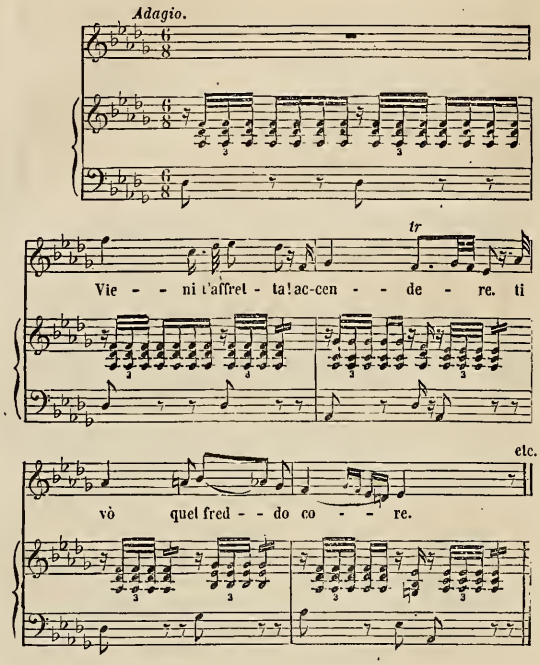
Cependant l'air de lady Macbeth est cité comme une des plus belles inspirations de Verdi par ses fanatiques admirateurs. Je pourrais faire une longue énumération de réminiscences du même genre, si les bornes d'un article de journal ne s'y opposaient. Souvent le maître à la mode n'a fait que changer le rhythme d'une mélodie connue, pour la faire sienne; tantôt écrivant en mesure ternaire ou à *six-huit* ce qui était à deux temps simples, tantôt faisant l'inverse.

Rossini a enseigné à ses successeurs la puissance du rhythme de temps, c'est-à-dire du rhythme vif, des divisions de la mesure. Mercadente, Bellini, Donizetti, Pacini, Verdi, et cent autres de moindre valeur, ont largement usé de ce moyen d'effet; mais le rhythme périodique, ou en d'autres termes, celui de la corrélation des phrases n'a pas si bien fixé l'attention des *maestri*. Verdi met à cet égard une grande négligence dans ses partitions : il n'est pas rare d'y voir une phrase de cinq ou de trois mesures répondre à une de quatre, surtout dans les mouvements lents, où le défaut est moins sensible pour le public. Son ouverture de *Luisa Miller* commence par une construction semblable.

Si le maestro à la mode manque d'originalité et d'invention dans la mélodie, son imagination n'est pas plus riche dans l'instrumentation et dans le rhythme des accompagnements. Il n'a qu'une manière, qu'une formule pour chaque chose, et depuis sa première partition jusqu'à la dernière, il se montre partout le même, avec une obstination désespérante. Pour les airs et les duos, il s'est emparé d'une forme d'accompagnement des thèmes mis en usage par Bellini et Donizetti. Cette forme est toujours celle-ci :



Ainsi l'*adagio* de l'air de *Macbeth*, au premier acte, *Vieni, t'affretta, etc.*, est ainsi accompagné :



On a vu que l'*allegro* cité précédemment est accompagné de la même manière. Le même système se reproduit dans dix morceaux du même opéra, dans *Nabucodonosor*, dans les *Lombards*, dans *Ernani*, partout enfin : Verdi ne connaît pas autre chose.

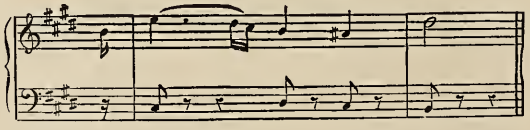
Stérile en tout, s'il emprunte un effet à ses prédécesseurs, c'est pour le répéter sans cesse ; c'est pour l'user jusqu'à le rendre insupportable. Ainsi les traits en unissons ou étaient octave employés dans les duos, morceaux d'ensemble et chœurs, par Rossini et par Carafa, longte mps avant Bellini et Donizetti ; mais, par exception, Verdi en a fait un tel abus, que certains amateurs ont fini par se persuader qu'il en est l'inventeur. D'abord le thème chanté alternativement par chaque personnage, dans les duos, puis la reprise à l'unisson, voilà la disposition inévitable; vous la trouverez dans tous les ouvrages du maestro.

Bellini avait fait, d'une manière fort maladroite, dans l'air de *Romeo*, des *Capuleti*, puis dans *Norma* et ailleurs, des temps d'arrêt à la fin des ritournelles, par un accord qui rentrait tout-à-coup dans le ton avec la même délicatesse que si l'on vous donnait un coup de poing pour fixer votre attention. Donizetti avait eu la faiblesse d'imiter cette grossière formule; mais, musicien plus habile, il avait mieux préparé ses modulations. Verdi, dont le savoir musical est moins solide, use tout simplement de la recette à la manière de Bellini. Il n'en connaît pas d'autre, et vous entendez cette formule quinze ou vingt fois dans chacun de ses opéras.

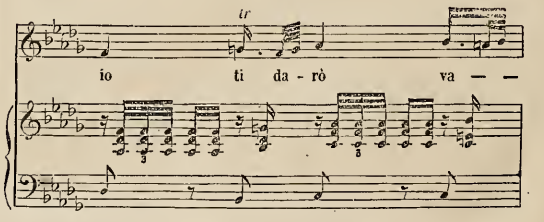
Rossini imagina la bande militaire pour la *Donna del Lago*. Elle était bien placée dans la situation où il la mit, et l'on sait par quel thème original et piquant il la fit entrer en scène. La couleur locale était là saisie avec le merveilleux instinct qui brille dans chacune des grandes conceptions de cet homme extraordinaire. L'effet fut entraînant à la représentation de l'ouvrage au théâtre Saint-Charles de Naples. Dès-lors, il fallut que chaque compositeur eût un morceau avec sa bande militaire. O peuple moutonnier! ne comprenez-vous donc pas que lorsqu'un effet nouveau a été produit, il le faut éviter avec soin, car l'effet a été le résultat de l'inattendu que vous n'aurez plus pour vous? D'ailleurs où est le mérite de répéter ce qui a été fait par un autre? Mais ce n'est pas ainsi que raisonnent ceux que le génie n'illumine pas de son flambeau. Voici un effet nouveau! disent-ils, nous allons le répéter jusqu'à ce qu'on n'en veuille plus. De là ce déluge de bandes militaires qu'on place maintenant en Italie dans tous les ballets comme dans tous les opéras. L'oubli du bon sens, à cet égard, a été porté jusque-là, dans les opéras de Verdi, que dans l'*Ernani*, la satanée bande vient prendre sa place dans le salon d'un palais. J'ai vu cette bouffonnerie à Bergame, où chantait Fraschini il y a quelques semaines. La formule de la bande, c'est pour Verdi ce que sont toutes les formules, c'est-à-dire un moyen pour fabriquer de la musique, car cela ne peut s'appeler composer.

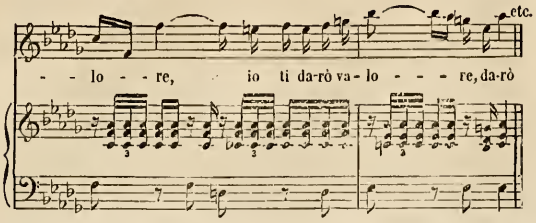
Au nombre des péchés dont Rossini devra se confesser avant d'aller en paradis, il devra mettre parmi les plus gros l'introduction de l'abominable grosse caisse dans la musique dramatique. A la vérité, il n'en usa qu'en homme de tact dans quelques situations où il fallait frapper fort; mais ce n'est pas ainsi que l'ont entendu ses imitateurs, et surtout ce n'est pas ainsi que M. Verdi en a usé jusqu'à ce moment. Pour lui, la *gran cassa* était, comme le sel dans la cuisine, une nécessité absolue. Heureusement, il en a tant fait retentir ses oreilles et celles du public, que lui et les autres l'ont prise en dégoût, et qu'il se pourrait bien que nous en fussions débarrassés bientôt. Ils ont tous fait tant d'extravagances avec la pauvre musique, que cette dévergondée de nos jours, perdue de débauches, fera place, j'espère, à la fille du ciel qui nous charmait autrefois.

Je crois l'avoir démontré dans ce qui précède : Verdi n'a rien inventé; son genre n'est devenu un genre que par le monstrueux abus qu'il a fait de ce qui a été trouvé par les autres *maestri*. Son impuissance à produire des idées et des nouveautés est même une sorte de phénomène assez rare; car, si médiocre que soit l'organisation d'un artiste, il a toujours quelque qualité par laquelle il se distingue. Il y a eu autrefois beaucoup de musiciens aussi dépourvus d'imagination que le maître à la mode de l'époque actuelle, mais dont les œuvres jouissent encore de l'estime des connaisseurs, parce que les qualités de l'art d'écrire y brillent d'un vif éclat. Je ne puis en dire autant des partitions de M. Verdi, car son harmonie fourmille de négligences et d'incorrections. L'oubli des règles les plus vulgaires y est si fréquent, qu'il est presque inutile d'en parler. Si l'on en veut cependant un exemple entre mille, on le trouvera dans la cadence de suspension du commencement de l'air : *Or tutti sorgete*, cité précédemment, entre les huitième et neuvième mesures, où le chant et la basse font deux grossières quintes par un mouvement de quarte ascendante, tandis que la véritable basse élégante de ce passage devait être celle-ci :

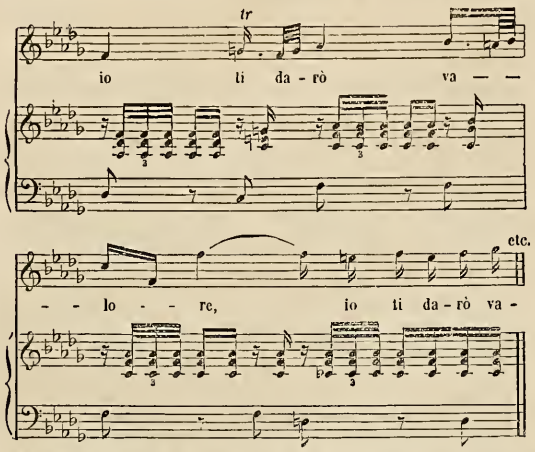


Verdi montre même souvent une grande maladresse dans son style, en ce qu'il ne sait pas trouver le moyen d'écrire à quatre parties réelles dans les choses les plus simples et les plus faciles. Par exemple, dans la phrase suivante, il a accompagné le chant d'une mauvaise basse qui l'a conduit à la pauvreté de deux octaves consécutives entre l'alto et la basse.





Tandis que la basse véritable, telle que je la donne ici, lui aurait fourni le moyen d'écrire correctement les quatre parties :



Mais les choses de ce genre sont si multipliées dans les œuvres de Verdi, qu'elles méritent à peine qu'on les remarque. Des productions où de pareilles fautes se présentent à chaque instant n'appartiennent pas à l'art véritable.

Ce sera un jour un des phénomènes les plus curieux de l'histoire de la musique que celui des succès obtenus par des ouvrages si peu dignes d'estime. Il est juste de dire pourtant que ces succès se sont bornés à une partie de l'Italie, où, d'ailleurs, ils ont trouvé beaucoup d'opposition parmi les hommes les plus compétents. En France, en Allemagne, en Angleterre, la musique de M. Verdi n'a pas trouvé de sympathie, malgré les efforts tentés pour l'y acclimater. Or, il n'y a de véritables succès que ceux qui sont universels.

FÉTIS père.

JENNY LIND A NEW-YORK (1).

On aurait pu craindre de blesser la modestie de Mlle Jenny Lind en racontant les ovations plus qu'extraordinaires dont elle est l'objet aux États-Unis, mais nous pouvons rassurer à cet égard et le public et notre confrère Berlioz. Un journal de New-York déclare que « jamais » Jenny Lind ne lit ce que les journaux disent d'elle, de peur d'en » concevoir de l'orgueil. » Les journaux peuvent donc parler en toute sûreté de conscience et sans crainte de gâter le caractère du *rossignol*. Jenny Lind n'a plus d'autre nom. Toutefois, narrer la marche triomphale du rossignol n'est pas si facile besogne. Les journaux américains ont été obligés d'adopter le système de la division du travail et de séparer le triomphe en *journées*, c'est-à-dire en chants, comme *l'Iliade*, *la Henriade*, et toutes les épopées possibles. Ils en sont au dixième chant, et le rossignol lui-même n'a pas encore chanté! Ce n'est que le prologue.

Le commencement est déjà connu, l'arrivée, le débarquement, la réception, la présentation au rossignol de cinq cents dames auxquelles il est obligé de serrer la main; la description du mobilier spécialement commandé à l'hôtel Irving pour le rossignol, et qui a coûté 30,000 fr.; la nouvelle que Barnum, l'entrepreneur, a loué *Castle Garden*, qui tient 8,000 personnes, pour donner des concerts; l'envoi d'innombrables bouquets, et d'autres témoignages d'estime que le rossignol refuse, etc. Cela prend trois jours, au bout desquels le pauvre rossignol est déjà tellement écrasé par l'enthousiasme qu'il cherche un autre logement plus tranquille. L'hôtel rival, l'hôtel d'York, va probablement devenir la cage privilégiée.

Le quatrième jour, la première question qu'on s'adresse dans la rue, c'est : Avez-vous vu le rossignol? Jamais on n'avait vu pareille fureur. Jenny Lind est « une autre Jeanne d'Arc, qui a pris la ville d'assaut. » Les chemins de fer et les bateaux à vapeur versent des torrents de voyageurs qui viennent voir la merveille suédoise.

Le cinquième jour, on nous donne la description du rossignol. Jenny Lind n'est point une beauté classique; elle a beaucoup de traits d'une Allemande et de ceux d'une Écossaise. Un prix de 1,000 fr. est accordé à l'auteur de la meilleure pièce de vers en l'honneur du rossignol. Il y a 750 concurrents! et par conséquent 749 mécontents. On dit que M. Barnum a offert à Jenny Lind de modifier leur premier contrat, et qu'elle a accepté. Le rossignol, outre les 1,000 dollars (5,000 fr.) par concert qu'il doit recevoir pour cent cinquante soirées, aurait la moitié des bénéfices de l'entrepreneur, à condition qu'il chanterait non-seulement en Amérique, mais partout ailleurs. L'intention de M. Barnum serait, dit-on, de donner des concerts à Londres pendant la grande Exposition de 1851. On nous apprend ensuite que Jenny Lind est allée acheter un cheval. Elle n'a pas pris celui qu'on lui montrait, et qui était trop jeune. Ce qu'il lui faut, c'est « un vieux cheval raisonnable, » *a sensible old horse*. Mlle Lind ira dimanche prochain à l'église de la Trinité.

Sixième journée : Vente aux enchères publiques des billets de concert. On sait que l'usage anglais et américain est que des spéculateurs prennent d'avance les billets et les revendent au public; M. Barnum trouve plus commode de les vendre lui-même directement au plus offrant.

La septième journée étant un dimanche, les journaux se remplissent avec le récit de la vente de la veille. Il pleuvait à torrent, et cependant environ cinq mille personnes se pressaient aux bureaux pour avoir des billets. Le prix primitif du billet était de trois dollars (15 f.). Le commissaire monte sur la scène, et commence par déclarer qu'il est à la place même où se tiendra le rossignol. Le premier billet adjugé donnera le droit de choisir la place qui conviendra le mieux. La première enchère va à 25 dollars. Ce sont les deux grands hôtels, celui d'Irving et celui de York, qui se font une concurrence des plus animées : ils ont des ordres pour leurs locataires; mais ils sont ignominieusement distancés par un simple citoyen, M. Génin, chapelier, qui enlève d'assaut le premier billet au prix de 225 dollars (1,250 fr.). Quand son nom est proclamé, toute l'assemblée se lève et pousse trois hurras en son honneur. Le deuxième billet monte à 25 dollars; le reste redescend à 15, à 12, à 10 dollars. Les deux hôtels sont toujours en tête. Une course brillante s'engage sur les billets de la loge particulière du rossignol, quatre places. L'hôtel d'York les a pour 140 dollars, 25 par billet. Le premier jour, il s'est vendu 1,400 billets pour la somme de 9,119 dollars. Les journaux ont soin de nous donner tout au long le nom des acquéreurs et le numéro et le prix des places.

Le huitième jour, la vente continue. Mais Jenny Lind, nous devons le dire, est un peu oubliée. Le rossignol était sans voix, le bocage était sans mystère. Les mille voix de la renommée ont proclamé

(1) Nous empruntons au *Journal des Débats* cette relation extraite des journaux américains. On y verra que si le peuple des États-Unis ne peut, comme le peuple français, se vanter d'être le plus spirituel de la terre, il en est assurément le plus enthousiaste, et qu'il se fait un point d'honneur de laisser bien loin l'exemple déjà passablement excessif que les Anglais lui avaient donné. Du reste, les triomphes obtenus il y a quelques années dans le même pays par Fanny Ellsler rendent ceux de Jenny Lind vraisemblables. La danse avait précédé le chant; c'est l'ordre inverse de celui que la fourmi conseille à la cigale dans la fable de La Fontaine.

le nom de cet illustre chapelier qui a enlevé le premier billet. On se demande dans quel but. Quel est donc ce mystère? Est-ce un compère? non; c'est une réclame. Cet intelligent négociant a, dit-on, approfondi la philosophie de l'annonce. On lui dit qu'il fait une folie; il répond qu'il saura bien en trouver les intérêts. On lui offre 50 dollars de surenchère; il ne donnerait pas son billet pour 500. Ses concurrents sont trois apothicaires qui ont fait leur fortune par les annonces, et qui envient son sort, car maintenant le nom de *Génin, chapelier*, fera tourner toutes les têtes. On prétend que le jour du concert il compte se distinguer en suspendant un immense chapeau au-dessus de sa stalle.

Le neuvième jour, fin des enchères. Le temps presse, on vend les billets par lots, par vingt, par cinquante. Le dernier lot va même jusqu'à cent quatre-vingt-treize billets. Un particulier en a acheté dix-huit cents; on lui offre 2,000 dollars de bénéfice, qu'il refuse.

Il y a ce jour-là une première répétition, à deux heures. M. Benedict, venu de Londres pour diriger l'orchestre, fait son entrée. Pendant ce temps-là le rossignol se promène et jouit de la vue splendide de la baie, en s'entretenant gracieusement avec deux ou trois dames qui ont obtenu le privilége d'entrer. Le rossignol a une robe à carreaux, un châle rouge et un chapeau de soie vert.

Quand le rossignol paraît sur la scène, il est reçu par un tonnerre d'applaudissements. Il pâlit légèrement; effet de l'émotion. Elle commence *Casta Diva*; l'enthousiasme est, cette fois, impossible à décrire. On nous dit que l'orchestre « oublie qu'elle est une créature terrestre, et est prêt à tomber à genoux et à l'adorer. » Aux portes, la foule fait émeute; le rossignol est obligé de s'envoler par une porte dérobée.

Le dixième jour, seconde et dernière répétition. Le rossignol dit lui-même qu'il n'a jamais été si en voix, et cela, ajoute-t-on, est évident par l'air de triomphe qui éclate dans son œil bleu. Pendant qu'elle chante *Casta Diva*, elle est interrompue par le bruit d'un coup de canon. Le rossignol daigne rire et reprend son air. Mais nouveau coup de canon. C'était une salve de cent coups de canon en l'honneur de l'admission de la Californie au nombre des Etats-Unis d'Amérique. Le rossignol dit gracieusement que c'est une très-agréable interruption, puisque « c'est pour le bien du pays. » Chacun est ravi de ses manières enfantines.

Nous répétons que nous n'en sommes qu'au prologue. On nous laisse, comme dans les *Mille et une Nuits* ou dans *Monte-Cristo*, au moment le plus intéressant. La suite sera pour le prochain courrier; mais nous craignons pour les jours du rossignol. La maison qui fait face à son hôtel est remplie du matin au soir. L'autre jour, le rossignol était sur son balcon avec deux autres dames. Une de ces dames, une des trois, après avoir mangé une pêche, jette le noyau dans la rue. On s'est battu pour le ramasser; on craint qu'il n'y ait eu des morts ou des blessés. On assure aussi qu'un des gants du rossignol a été ramassé, et que l'heureux possesseur de ce trésor fait payer 1 shelling pour baiser l'extérieur, et 2 shellings pour baiser l'intérieur du gant.

Cette narration est reproduite très-fidèlement, presque toujours textuellement, d'un journal de New-York. Tout cela peut paraître extravagant; mais si les Américains sont capables de l'avoir inventé, ils sont tout aussi capables de l'avoir fait.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, représentation extraordinaire composée d'un concert dans lequel chanteront l'Alboni, Roger et Barroilhet, de l'*Avare* de Molière, joué par les artistes du Théâtre-Français, et de la *Vivandière*, ballet dansé par Fanny Cerito et Saint-Léon.

*** Les répétitions du *Démon de la nuit*, opéra en deux actes, dont la musique est de Rosenhain, ont été reprises et se poursuivent activement.

*** En quittant Spa, dont les eaux ont produit le meilleur effet sur sa santé, Meyerbeer a voulu revoir ses amis de Paris. Il est arrivé la semaine dernière, mais il ne restera qu'une dizaine de jours et se rendra directement à Berlin.

*** La rentrée des classes au Conservatoire de musique et de déclamation n'aura pas lieu mardi prochain 1er octobre. Elle sera retardée de huit jours environ pour l'achèvement des travaux de réparation qui s'y exécutent.

*** C'est aujourd'hui dimanche, 29 septembre, que doit avoir lieu dans le palais de Fontainebleau la grande solennité musicale donnée par l'association des artistes musiciens. Il y aura messe en musique à onze heures, et à trois heures concert vocal et instrumental, auquel concourront 250 artistes, amateurs et orphéonistes dirigés par MM. Georges Bousquet et E. Delaporte.

*** Duprez se dispose à partir avec la jeune troupe qu'il a formée et qu'il dirige. Le grand artiste s'arrêtera successivement à Reims, Nancy, Strasbourg, et se rendra en Suisse.

*** Mlle Poinsot, qui fait partie de cette troupe nomade, est engagée à l'Opéra. Ses débuts auront lieu vers le mois de janvier prochain.

*** Tandis que Carlotta Grisi se dirige vers la Russie, Mlle Nathalie Fitz-James, que l'on n'a pas oubliée à Paris, va s'embarquer pour l'Amérique. Elle est appelée à New-York par un brillant engagement que lui assure le directeur du théâtre italien de cette ville.

*** M. Bénédit, professeur du Conservatoire de Marseille, et l'un de nos confrères les plus distingués de la presse départementale, est en ce moment à Paris.

*** Le nom de Blumenthal, placé dernièrement sur une liste funèbre, a causé une erreur que nous nous empressons de rectifier, en annonçant que cette nouvelle ne concerne nullement Jacques Blumenthal, le jeune et célèbre pianiste, dont la santé continue à être aussi brillante que le talent.

*** Il y a eu hier samedi huit jours, l'ambassadeur du Népaul a voulu faire une visite matinale aux coulisses de l'Opéra. Dès onze heures, plusieurs voitures contenant le prince et sa suite entraient dans la cour d'honneur du théâtre. Le directeur, M. Nestor Roqueplan, a d'abord conduit l'ambassadeur au grand foyer de la danse, où les jeunes artistes prenaient leur leçon. Un fauteuil de velours relevé d'or avait été préparé pour le noble personnage, qui, dit-on, a paru suivre ces exercices avec un vif intérêt. Au bout d'une heure, quand on lui demanda s'il ne commençait pas à s'ennuyer, il répondit qu'il resterait là jusqu'au soir avec plaisir. Du foyer de la danse, Jung Bahadour a été conduit avec cérémonie sur le théâtre, où un dais, celui même qui sert à l'empereur au troisième acte de la *Juive*, avait été dressé. L'ambassadeur y ayant pris place, ayant à côté de lui Fanny Cerrito, on a exécuté, pour lui et sa suite, les divertissements de l'*Enfant prodigue*, le nouvel opéra de M. Auber, dont la première représentation aura lieu bientôt. Jung Bahadour, charmé de ce spectacle, dont il avait la primeur, a demandé que tout le personnel dansant lui fût présenté. C'est dans le grand foyer que cette espèce de revue a été passée. Dans une petite harangue prononcée en hindoustani, et immédiatement traduite en langue vulgaire, le prince a déclaré que jamais la femme ne s'était présentée à lui sous un aspect aussi enchanteur que sur la scène de l'Opéra, et que jamais il n'oublierait ce qu'il avait vu, aussi loin qu'il pourrait se trouver, et aussi longues que fussent les années que le ciel lui réservait. Pendant le divertissement, le directeur avait envoyé chercher des fruits magnifiques et il avait invité ses hôtes à accepter une collation. Jung Bahadour a fait répondre que s'il devait désobliger son hôte en refusant, il accepterait, quelque contrariété qu'il dût éprouver à contrevenir aux rites de sa religion; mais qu'il préférait beaucoup que M. Roqueplan invitât les jeunes filles qui l'entouraient à se partager les fruits qui lui étaient offerts. L'échange a été accepté, et les corbeilles ont été vidées avec une prestesse qui a paru beaucoup réjouir le prince. Avant de se séparer, Jung Bahadour, prenant vivement la main du directeur, la lui a serrée en y laissant un riche mouchoir. M. Roqueplan y a trouvé 2,500 francs en souverains anglais. Un comptable a été aussitôt appelé, et du partage fait séance tenante, il est résulté que les coryphées ont reçu 60 francs, les jeunes élèves et les machinistes 30 francs chacun.

*** La note suivante a été publiée par la direction du Théâtre-Italien. — Réouverture le 1er novembre prochain. — Composition de la troupe 1850-1851 : MM. Mario, Duprez, Tamberlick, Moriani, Reeves, Lucchesi, Brignoli, Ronconi, Salvatori, Ferrante, Majesky, Soldi, Valenti; Mmes Castellan, Rovelli, Luxore, Ronconi, Caroline Duprez, Ida Bertrand, Seguin, E. Grisi, Amigo, Majesky, Faccioli. D'autres engagements d'artistes très-célèbres seront annoncés avant l'ouverture du théâtre. Quatre opéras nouveaux seront représentés dans le cours de la saison. Ces opéras seront probablement l'*Eleonora*, le *Macbeth*, le *Giuramento* et *il Bravo;* de plus, un opéra de M. Alary, composé pour le Théâtre-Italien de Paris. Le nombre des choristes a été beaucoup augmenté. Les concours ont été très remarquables.

Chronique départementale.

*** *Marseille*, 20 septembre. — Une heureuse transformation s'est opérée dans le talent de M. Mathieu, qui est parvenu à modérer son système vocal : il l'a prouvé par la manière dont il vient de chanter les rôles d'Eleazar, de la *Juive*, et de Fernand, de la *Favorite*. Mme Rey-Sainton fera bien de suivre son exemple. MM. Ramonat et Puget méritent l'accueil qu'ils ont reçu. Mlle Lavoye a tour à tour abordé le grand opéra et l'opéra-comique : elle a chanté dans les *Mousquetaires de la reine* et dans le *Prophète* avec une grande souplesse de talent et un succès remarquable.

*** *Bordeaux*. — Dimanche dernier des chants harmonieux exécutés par des chœurs de jeunes filles, à la voix fraîche et argentine, s'échappaient d'un bateau à vapeur qui remontait la Garonne. Un accompagnement d'orgue très-

remarquable et d'un grand effet dans les échos du rivage, excitait surtout la curiosité des propriétaires riverains et des canotiers dilettanti. Voici le mot de ce charmant mystère : Le bateau à vapeur avait été frété par un certain nombre de mères de famille pour conduire leurs enfants en pèlerinage à Verdelais. L'organiste qui, dans ce parcours rapide, avait laissé sur son passage une impression si favorable pour son talent, n'était autre que Mme Delorme, l'organiste, si justement appréciée, de l'église de Saint-Bruno, et dont les compositions musicales ont obtenu récemment une récompense si flatteuse à la dernière exposition de la Société philomatique.

*** *Bruxelles*, 26 septembre. — A en juger par la foule qui continue à se porter au théâtre de la Monnaie à chaque nouvelle représentation du *Prophète*, il est à présumer que le succès maintenant assuré de ce chef-d'œuvre dépassera de beaucoup celui qu'ont obtenu les ouvrages les plus en vogue jusqu'ici, sans en excepter *Robert-le-Diable* et les *Huguenots*. Le *Prophète* en est à sa onzième représentation.

Chronique étrangère.

*** *Vienne*. — Le *Prophète*, interrompu pendant deux mois par l'absence de M. Ander, a été repris le 21 septembre, et la recette de cette soirée a été aussi forte que celle de la première représentation. Malgré la pluie, une foule nombreuse avait stationné pendant toute la nuit sur la place du théâtre. La salle entière est louée pour les dix premières représentations. — A Pesth, Mme Lagrange est engagée de nouveau pour douze représentations du *Prophète*. — A Graetz, le *Prophète* sera joué vers la fin de ce mois. — Le 18 septembre, Mlle Rachel fera son début au théâtre de Vienne dans les *Horaces*. Le prix d'une loge pour les quatre représentations qu'elle donnera, est de 200 fr.; une stalle coûte 50 fr. Presque tout la salle est louée. La recette de chaque soirée sera de 15,000 fr. —Il y a maintenant cinquante ans que le célèbre oratorio la *Création*, a fait son apparition. Pour célébrer cet anniversaire, on se propose d'exécuter le chef-d'œuvre d'Haydn au bénéfice d'un fonds à créer pour le Conservatoire de musique

*** *Berlin*. — Au théâtre royal on a revu avec grand plaisir la *Juive* d'Halévy; M. Ditt, de Hambourg, a chanté le rôle d'Eléazar de manière à justifier la réputation qui le précédait. Comme acteur, M. Ditt manque de vigueur et d'originalité. — La saison musicale a commencé par les concerts dits d'arrondissement, qui datent de 1848; le premier de cette année a été donné sous la direction de M. Dorn au profit du 48e arrondissement; on y a fait débuter M. Koch, ténor, et Mlle Gière, pianiste.

*** *Aix-la-Chapelle*. — Le *Val d'Andorre* se maintient au répertoire avec un succès toujours croissant.

*** *Anvers*.—Le *Prophète* vient diêtre repris avec Mlle Méquillet, qui continue à obtenir le plus brillant succès par sa belle voix et son expression dramatique.

*** *Francfort*. — Mademoiselle Julienne a paru jusqu'ici dans cinq représentations; elle a chanté successivement le rôle de Valentine, de Léonore, dans la *Favorite*, de Berthe dans le *Prophète*, etc. Mlle Julienne possède une superbe voie de soprano, qu'elle manie avec une prestesse, une aisance qu'il serait difficile de surpasser. MM. Servais et Léonard sont en ce moment dans notre ville, où sans doute ils se proposent de se faire entendre.

*** *Breslau*. — La première représentation du *Prophète* a eu lieu le 21 septembre.

*** *Pétersbourg*. — M. Pugni, qui, par son ballet de *Esmeralda* s'est fait une certaine réputation, est chargé d'écrire deux ballets pour le théâtre de la cour.

Rome. — Mlle Thérèse Jaurès, brillante élève de la classe de violoncelle de M. Vaslin, a exécuté un solo de son instrument favori, dans l'un des concerts de la Société de Sainte-Cécile. Le succès de l'habile et modeste virtuose a été unanime, et, en la voyant si belle et si candide, on était tenté de croire que la patronne de la philharmonie romaine, animée par un pouvoir surhumain, venait de quitter sa statue séculaire, pour venir charmer elle-même ce beau pays.

*** *Milan*. — M. Krakamp, virtuose sur la flûte, et le violoniste Sighicelli ont donné un concert qui a attiré beaucoup de monde. — Les représentations de *Luisa Miller* ont dû être suspendues à cause de l'indisposition de la signora Casaloni. — Le jeune compositeur Foroni se rend à Trieste pour y diriger les répétitions de son nouvel opéra, *Christine de Suède*.

*** *Naples*. — *Catarina di Cleves*, opéra de Chiaramonti, a eu quelque succès à San-Carlo.

*** *Barcelone*, 23 septembre. — Après *Maria di Rohan*, opéra par lequel on avait ouvert la saison, on a repris la *Lucrezia Borgia*, qu'on joue alternativement dans les deux théâtres avec succès. Mme de Giuli joue et chante le rôle de Lucrezia en artiste du plus grand mérite. Mlle Brambilla a été fort applaudie dans le rôle d'Orsini. Le ténor Roppa a excité l'enthousiasme dans le rôle de Gennaro; comme l'année dernière il fait fanatisme. Rodas, la basse profonde, chante avec intelligence et talent le rôle du duc de Ferrare. La *Lucrezia* a été suivie de l'*Attila*, de Verd, dans lequel ont débuté avec succès Mlle de Boissy et le ténor Beaucarde; ce dernier a été parfaitement accueilli et notre correspondant en fait le plus grand éloge. Rodas a rendu avec énergie et talent le rôle d'Attila; mais, en somme, l'ouvrage n'a produit que peu d'effet : les voix principales manquant un peu de force, les morceaux d'ensemble n'en ont produit aucun.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

Théâtre-Italien. — Le lundi 7 octobre, à midi précis, il y aura un concours pour deux places de cor, vacantes à l'orchestre du Théâtre-Italien, l'une de cor alto, l'autre de cor basse. MM. les artistes qui désirent concourir devront se faire inscrire d'avance à l'administration du théâtre (salle Ventadour). Les bureaux sont ouverts tous les jours de 10 heures du matin à 4 heures de l'après-midi.

BRANDUS et Cie, Éditeurs, 87, rue Richelieu.

IL PROFETA. | **ROBERTO IL DIAVOLO.**

DI

Giacomo Meyerbeer.

Format in-8e — Paroles italiennes et allemandes. — *Partition pour piano et chant.* — Prix : 20 fr. net.

A. J. CAPPA.

TROIS QUINTETTES

pour 3 violons, alto et basse, chaque : 5 fr. net.

A. MOREL.

QUATUOR pour 2 violons, alto et basse.

Prix : 6 fr. net.

FR. LISZT.

MAZURKA BRILLANTE.

3 fr. net.

TH. DOEHLER.

Op. 70. **12e Nocturne** pour piano . . . . . 2 fr. net.
Op. 71. **Andante** pour piano et violon . . . . . 3 fr. net.

J. LUCE.

Sérénade pour piano. . . . . 3 fr. net.
Boléro pour piano . . . . . 2 fr. net.

Thérésa WARTEL.

6 Études de Salon pour piano,

Prix : 6 fr. net.

FR. HUNTEN.

Op. 181. — Fantaisie sur la *Fée aux Roses*.
Prix 2 fr. 50 net.

BRANDUS et Cie, éditeurs, 87, rue Richelieu.

EN VENTE :

LA

PARTITION POUR PIANO ET CHANT

DE

GIRALDA

OU LA NOUVELLE PSYCHÉ, opéra-comique en 3 actes, PAROLES DE SCRIBE,

MUSIQUE DE AD. ADAM.

Format in-8°. — Prix : 15 fr. net.

LES AIRS DÉTACHÉS DE CHANT AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO.

N. 1. Couplets, chantés par M. **St-Foy**. « *O mon habit, mon bel habit de mariage.* » ..... 1 50 net.
N. 2. Cavatine, chantée par Mlle **Miolan**. « *Rêve heureux* » .. 1 50 net.
N. 2 *bis*. La même, transposée pour voix de contr'alto..... 1 50 net.
N. 3. Duo, chanté par Mlle **Miolan** et M. **St-Foy**. « *Faut-il donc vous aider, ma chère ?* » ..... 4 » net.
N. 4. Air, chanté par M. **Audran**. « *Rêve si doux !* » ..... 3 » net.
N. 4 *bis*. Le même, transposé. ..... 3 » net.
N. 5. Duo, chanté par MM. **Audran** et **St-Foy**. « *C'est dans l'église du village.* » ..... 4 » net.
N. 5 *bis*. Le même, transposé, pour voix de ténor et baryton.... 4 » net.
N. 6. Air, chanté par M. **Bussine**. « *Que saint Jacques et les saints me viennent en aide.* » ..... 3 » net.
N. 6 *bis*. Le même, transposé..... 3 » net.
N. 7. Couplets, chantés par M. **St-Foy**. « *Tant que j'étais.* » 2 » net.
N. 8. Duo, chanté par M. **Audran** et Mlle **Miolan**. « *O dieu d'amour* ..... 4 » net.
N. 9. Trio, ch. par MM. **Audran**, **Bussine** et Mlle **Miolan**. 4 » net.
N. 10. Air, ch. par Mlle **Miolan**. « *De cette pompeuse retraite.* » 3 » net.
N. 10 *bis*. Le même, transposé. ..... 3 » net.
N. 11. Romance, chantée par Mlle **Meyer**. « *Je suis la reine.* » 1 50 net.
N. 12. Air bouffe, chanté par M. **St-Foy**. « *Je ne puis affirmer si celui que j'accuse.* » ..... 2 » net.
N. 13. Couplets, chantés par Mlle **Miolan**. « *Il a parlé, terreurs soudaines.* » ..... 2 » net.
N. 14. Romance, chantée par M. **Bussine**. « *Ange des cieux, charme des yeux.* » ..... 1 50 net.
N. 14 *bis*. La même, transposée. ..... 1 50 net.
N. 15. Duo, chanté par M. **Audran** et Mlle **Miolan**. « *O perfidie, qui sacrifie.* » ..... 3 » net.
N. 16. Air et variations, chantés par Mlle **Miolan**. « *Par vous brille la Castille.* » ..... 1 50 net.
N. 16 *bis*. Les mêmes, transposés..... 1 50 net.

2 QUADRILLES

PAR

MUSARD.

Pour piano et à 4 mains, chaque : 2 fr. net.

REDOWA par PILODO.

Pour piano et à 4 mains, 1 fr. 50 net et 2 fr. net.

VALSES

PAR

ETTLING.

Pour piano, 2 fr. net.

POLKA par PILODO.

Pour piano, 1 fr. 50 net.

SÉRÉNADE pour *Piano* et *Violon*, par Op. 201. Prix : 4 fr. net. **N. LOUIS.**

UN QUADRILLE et **DEUX BAGATELLES** Chaque 2 fr. net, **POUR PIANO** par **LECARPENTIER.**

POUR PARAITRE INCESSAMMENT :

FANTAISIES POUR PIANO par **Adam, Brisson, Burgmuller, Davernoy, Hunten, Redier, Rosellen, Voss, etc.**

2 Pas redoublés pour musique militaire **par MOHR.**

LES AIRS ARRANGÉS POUR VIOLON, FLUTE, CORNET ET MUSIQUE MILITAIRE.

SCHOTTISCH et POLKA-MAZURKA par PASDELOUP.

PARIS, IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

17e Année. N° 40. 6 Octobre 1850.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.
Londres. Cramer, Beale et Cie, 201 Regent street.
St-Pétersbourg. Bellizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musical.
Rome. Merle.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Schlesinger, 34, u.d. Linden. — Bote et Bock, 42, Jaegerstr.
Leipzig. Michelsen.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement
Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements et Belgique. 30
Étranger. 34

Annonces.
50 cent. la ligne. . . . . pour 1 fois.
30 cent. . . . . pour 3 fois.
20 cent. . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Piccinni (sixième et dernier article), par **Paul Smith**. — Théâtre-Italien. — Association des artistes-musiciens, festival de Nancy, fête musicale de Fontainebleau, service funèbre à la mémoire de L. Boisselot à Marseille, par **Georges Bousquet**. — Revue critique, Adolphe Henselt, par **Henri Blanchard**. — Nouvelles et annonces.

PICCINNI.

(Sixième et dernier article) (1).

La France n'abandonna pas la famille du grand artiste, qui était venu lui demander un tombeau. Elle voulut que sa veuve conservât le logement national dont Piccinni avait la jouissance. En transférant à Monsigny la place d'inspecteur créée pour lui au Conservatoire de musique, elle voulut que le compositeur français en partageât le bénéfice avec la veuve du compositeur italien, et Monsigny accepta cette condition, non comme une charge, mais comme une faveur. De son côté, pour reconnaître et justifier cette libéralité gracieuse, Mme Piccinni, qui avait appris l'art du chant à la bonne école, offrit de l'enseigner chez elle à quatre élèves du Conservatoire, et sa proposition fut acceptée. Combien peu d'artistes ont eu cette gloire de laisser une veuve capable de continuer leurs traditions! L'union de Piccinni et de sa femme n'avait jamais cessé d'être une touchante communauté des sentiments les plus doux de la famille et du culte le plus pur de l'art.

On aime à tout savoir des hommes dont la mémoire ne périt pas. « Piccinni, dit Ginguené, peintre moins élégant que fidèle, était d'une taille au dessous de la moyenne, mais bien fait et d'un maintien qui avait de la dignité. Sa figure avait été très-agréable; son front était grand et ouvert; ses yeux bleus, parfaitement enchâssés et d'une expression à la fois douce et spirituelle, s'animaient et étincelaient quelquefois comme les yeux noirs les plus vifs. La forme de son nez et l'union de cette partie avec le front retraçaient un trait de figure grecque, et rappelaient que c'est, en effet, le sang grec qui coule dans les veines des Napolitains de *race pure*. Sa bouche, naturellement enfoncée, l'était devenue davantage par la perte totale de ses dents, et depuis leur chute précoce, son menton saillant en pointe mettait hors de proportion le bas avec le haut de son visage.

» Il aimait beaucoup la propreté et même la parure. Sa toilette était toujours soignée, et s'il allait rarement à pied, c'était plutôt la boue qu'il craignait que la fatigue. Il mangeait peu, et il y mettait du choix, tant pour le goût que pour la santé. Il était sobre comme un Italien et propre comme un Français.

» Son tempérament était bilieux, ce que son teint blanc et fort délicat annonçait souvent par une nuance un peu jaune. Il avait quelques-unes des affections que ce tempérament procure, sans cependant les avoir toutes. Quoique fort gai dans son état habituel, il se livrait facilement à la mélancolie, rarement à la colère, et jamais au ressentiment. Son esprit était vif, étendu et cultivé. Les littératures latine et italienne lui étaient familières quand il vint en France, et quelques années après, il ne connaissait guère moins la fleur de la littérature française.

» Il parlait et écrivait très-purement en italien; mais avec des compatriotes, il préférait le dialecte napolitain, la plus expressive, selon lui, la plus hardie et la plus métaphorique des langues. Il s'en servait surtout pour raconter, et c'était avec une gaîté, une vérité une pantomime à la manière de son pays, qui enchantaient les Napolitains et rendaient ses récits intelligibles à ceux même qui n'entendent de ce dialecte que ce qu'il a d'italien.

» Il n'avait de politesse que ce qui tient à la bienveillance. Pour ce qui est convenance et formules, il en faisait peu de cas. Il n'y avait rien de prévenant dans son accueil, qui était quelquefois même un peu froid et approchait de la hauteur. Il avait pris dans le monde musicien quelques habitudes de supériorité qui lui firent peut être des ennemis en Italie et même en France. »

Si ces habitudes eurent pour lui des inconvénients, en revanche il leur dut un bien rare et peut-être unique avantage. Cette espèce de retranchement dans sa dignité, dans son orgueil d'artiste, le mit au-dessus d'un esclavage auquel tous les compositeurs sont plus ou moins sujets. Qui ne connaît la tyrannie exercée par les chanteurs et surtout les cantatrices sur les plus fiers et les plus fameux? Qui ne sait les caprices, les exigences sans fin de ces *prime donne*, qui veulent sans raison qu'on écrive pour elles un autre air, que l'on ajoute à leur rôle en ôtant à celui de leurs rivales? Il paraît que les *soprani* d'autrefois, ces êtres ambigus qui n'étaient d'aucun sexe, renchérissaient encore sur les fantaisies tout au plus permises à celui qui peut les faire excuser. Eh bien! si l'histoire est exacte, dans ces conflits d'auteur et d'interprète, Piccinni ne céda jamais; jamais il ne se rendit aux sollicitations les plus obstinées; jamais il ne changea ce que l'imagination, le goût et l'expérience lui avaient dicté. Quand il avait pris la mesure d'une voix, il fallait qu'à son tour cette voix s'accommodât de sa musique. Guadagni, le caprice incarné, la Gabrielli elle-même, se brisèrent contre l'immuable fermeté de Piccinni. Lorsque notre Casimir Delavigne eut apporté au Théâtre-Français son *École des Vieillards*, Talma lui fit savoir qu'il serait charmé de jouer le rôle de Danville, et Talma passait pour imposer aux auteurs beaucoup de changements. Casimir répondit qu'il acceptait l'offre avec grand plaisir, mais qu'il avait l'habitude de ne rien changer à ses

(1) Voir les numéros 32, 34, 36, 37 et 38.

ouvrages. Talma promit de jouer le rôle tel que l'auteur l'avait écrit, et il tint sa promesse. Piccinni soumettait ses artistes à la même condition. Il rencontrait des récalcitrants, mais il en triomphait toujours. Sans contredit, la recette est bonne; mais il faut encore avoir la manière de s'en servir.

Piccinni fut inventeur : Jomelli l'avait proclamé presque à son début. Plus tard, Anfossi répétait la même chose : « Dès que Piccinni » compose, il invente, disait-il. Nous autres, nous vivons à ses dé- » pens; il n'y a presque aucun de ses morceaux dont Paisiello et » moi nous ne tirions des motifs pour deux ou trois des nôtres. » Paisiello ne s'exprimait pas aussi franchement; mais il tirait de Piccinni plus que des motifs, ainsi que le prouve l'anecdote suivante. Le prince de Guéménée donnait alors beaucoup de concerts et de spectacles avec musique. Piccinni dirigeait, Mme Dillon chantait et, avant de chanter, prenait des conseils du maître. Edouard Dillon revint de Russie, où l'impératrice avait appelé Paisiello. Il rapportait à sa cousine plusieurs airs du premier opéra donné par le célèbre compositeur à Saint-Pétersbourg, l'*Alessandro nell' Indie*. Mme Dillon les parcourut, en fut ravie, et envoya chercher Piccinni pour lui faire partager son admiration, pour lui parler avec extase de son ami et de son élève. Piccinni regarda les airs que Mme Dillon voulait chanter au concert prochain, les reconnut ainsi que plusieurs autres, mais sans mot dire, et donna tranquillement la leçon à son écolière.

Le jour du concert, il arrive, portant sous son bras une partition italienne qu'il dépose dans un coin. Mme Dillon chante un premier air, puis un second, et toujours elle est saluée, interrompue de bravos d'enthousiasme. Piccinni accompagnait et gardait le silence. On lui demande ce qu'il pense des morceaux, et il répond avec froideur. On est tenté de l'accuser de jalousie; on chuchotte, on murmure. Piccinni se lève et va chercher la partition qu'il avait apportée, la place sur le pupitre, et appelant à lui Viotti qui conduisait l'orchestre, et pour lequel il avait une amitié toute particulière : « Tiens, dit-il, » mon cher Viotti, connais-tu cette écriture? — C'est la vôtre, mon » cher maître. — Et reconnais-tu cet air-là? — C'est le premier que » Mme Dillon a chanté. — Et cet autre, avec la scène qui le précède? » — C'est le second, et cette belle scène qui nous a tant émus! — » Crois-tu maintenant que ces deux morceaux soient de Paisiello? Eh » bien, regarde le reste de la partition, tu y trouveras de même tous » ceux que M. Dillon a rapportés de Saint-Pétersbourg. » Evidemment, les morceaux avaient pris le plus long pour venir en France; mais Paisiello, arrivant en Russie, avait trouvé plus court de donner un opéra de Piccinni pour le sien. Le talent a ses distractions, le génie sa paresse.

Les Italiens regardaient Piccinni comme le premier des compositeurs dans le genre bouffon, et lui-même préférait ce genre au sérieux, dans lequel, ainsi que dans la tragédie de cette époque, il fallait trop s'éloigner de la nature et sacrifier aux conventions. Il était riche en idées, en inspirations, en motifs, et la musique dramatique lui dut aussi de nouvelles formes dans les airs, les duos, surtout dans les finales. Ce qu'il estimait le plus, c'était l'invention, l'originalité. Scarlatti, Vinci, Porpora, Hasse, Jomelli, Galuppi, étaient ses modèles et ses maîtres préférés. Il analysait avec beaucoup de sagacité, de justesse, la part que chacun d'eux avait fournie à l'art musical. Il ne dédaignait pas l'orchestre; mais il voulait que la voix fût toujours souveraine. Il ne permettait aux instruments que de la soutenir, de la faire valoir, de lui ménager des repos. Il blâmait ces dessins obstinés qui persistent dans toute l'étendue d'un morceau, malgré les nuances des paroles, et dont Jomelli avait donné le premier l'exemple. La perpétuelle affectation des dissonances lui paraissait une véritable monstruosité.

« On a bientôt appris, disait-il, tout ce qui peut entrer dans l'har- » monie : ce n'est pas ce qu'on y peut mettre qui est difficile à savoir, » c'est ce qu'on en doit ôter. Les quatre parties d'instruments à cor- » des, qui sont le fond de l'orchestre, se prêtent presque également » à toutes les expressions. Il n'en est pas ainsi des instruments à vent » et de ceux de percussion. Le hautbois a une expression qui n'est » point celle de la clarinette, laquelle à son tour en a une très-diffé- » rente de la flûte. Les cors en changent selon le ton où on les em- » ploie. Le basson, dès qu'il ne se confond pas avec la basse, devient » triste et mélancolique. Les trombones ne peuvent exprimer rien que » de lugubre, la trompette rien que de guerrier et d'éclatant; l'assour- » dissante timbale est toute militaire, et, dès que je l'entends, je » m'attends à voir défiler de la cavalerie. Si l'on réservait à chacun » de ces instruments l'emploi que la nature même lui assigne, on » produirait des effets variés, on réussirait à tout peindre et l'on di- » versifierait sans cesse ses tableaux; *mais on jette tout à pleines* » *mains, tout à la fois et toujours.* On blase, on endurcit l'oreille; » on ne peint plus rien à l'oreille, ni au cœur dont elle est la route. » Je voudrais bien savoir ce qu'on fera pour la réveiller, lorsque, ce » qui arrivera promptement, elle sera faite à ce vacarme, et de quelle » nouvelle *diablerie* on s'avisera. Peut-être voudra-t-on alors revenir » à la nature et aux véritables moyens que l'art avoue; mais vous » savez ce qui arrive aux palais émoussés par des liqueurs fortes. » D'ailleurs on se met en quelques mois dans la tête tout ce qu'il » faut savoir pour exagérer ainsi les effets; on n'apprend qu'avec » beaucoup de temps et d'étude à en produire de véritables. Comment » hésiterait-on sur le choix? »

Cette profession de foi musicale a beaucoup moins de valeur comme enseignement que comme document historique. C'est sa date surtout qui la rend précieuse, car on l'a copiée et recopiée tant de fois, qu'elle a perdu le mérite de la fraîcheur. Mais n'est-il pas curieux de retrouver textuellement, à la distance de tant d'années, ce qu'on dit et ce qu'on imprime encore chaque jour? Vous remonteriez ainsi jusqu'au berceau de l'art, que vous seriez édifié des mêmes doctrines, assailli des mêmes doléances; et ces doctrines sont exquises, ces doléances sont parfaitement justes! Cependant la musique a toujours marché de même, subissant bon gré mal gré l'impérieuse nécessité d'une *enchère continuelle* dans les effets, que ceux-ci appellent progrès, ceux-là décadence. A travers tout cela, les musiciens qui ont eu des idées ont toujours tenu le rang suprême : les oreilles ne sont pas plus blasées, ni les cœurs plus endurcis qu'autrefois, et la mélodie n'a pas moins de puissance que le jour où elle vint au monde. Les effets passent, mais la mélodie reste : la mélodie est éternelle. Il est bon de prêcher contre le bruit, mais il ne faut pas trop en avoir peur : le bruit ne détruira pas la musique.

La théorie de Piccinni sur les modulations et leur abus avait quelque chose de plus vrai et de plus spirituel.

« Moduler, disait-il, c'est faire route, c'est aller quelque part. L'o- » reille veut bien vous suivre; elle demande même à être ainsi pro- » menée; mais c'est à condition que lorsqu'elle est arrivée où vous » l'avez conduite, elle y trouvera quelque chose qui la paye de son » voyage et qu'elle s'y reposera quelque temps. Si vous la voulez » faire toujours courir, sans lui donner ce qu'elle demande, elle se » lasse, ne vous suit plus, vous laisse courir seul, et toute la peine » que vous prenez est perdue. »

« Moduler, disait-il encore, n'a rien en soi de difficile. Il y a une » routine pour cela, comme pour tout ce qui est de métier. La preuve » en est dans les modulations enharmoniques, qui paraissent aux » ignorants le comble de la science et qui sont des jeux d'écolier. » C'est de créer du chant dans une modulation donnée, de n'en sortir » qu'à propos, d'y revenir sans dureté et sans fadeur, de faire du » changement de modulation, comme de tous les autres procédés de » l'art, un moyen d'expression juste et de vérité sage; c'est là ce qui » est difficile. Mais quitter un ton dès qu'on y est à peine entré, se jeter » dans des écarts sans raison et sans fin, aller par sauts, par bonds, » seulement pour aller et pour changer de lieu, parce qu'on ne sait » pas se tenir où l'on est; enfin, moduler pour moduler, c'est prou- » ver qu'on ignore le but de l'art comme ses principes; c'est affecter

» une surabondance d'imagination et de savoir pour cacher la disette » de l'un et de l'autre. »

Le passage que nous venons de transcrire, n'est-ce pas la raison même? Ce qui nous en plaît, ce qui nous frappe, c'est que les vérités qu'il contient ne s'appliquent pas seulement à la musique. Hélas! ce grand et célèbre compositeur, qui se plaignait si bien de l'excès des modulations musicales, eut à souffrir plus cruellement encore d'une autre espèce de modulations, qu'on appelle révolutions politiques. Il en fut atteint dans son existence et dans celle des siens. Il n'en recueillit que chagrins, persécutions, indigence! C'est le sort des artistes dans toutes les crises sociales; et la France, ainsi que l'Europe, ne faisait encore que de commencer! Depuis cinquante ans que Piccinni a cessé de vivre, la France module toujours; elle *module pour moduler*; elle quitte *un ton, dès qu'à peine elle y est entrée*; elle se *jette dans des écarts sans raison et sans fin, va par sauts et par bonds, seulement pour aller et pour changer de* système, *parce qu'elle ne sait pas se tenir où elle est!* Piccinni ne se doutait pas qu'en causant avec ses amis sur son art de prédilection, il écrivait une page d'histoire, et posait des règles que ne devraient jamais oublier ceux qui conduisent les nations.

Qu'avons-nous de mieux à faire, nous autres, qui sentons la fatigue nous gagner, que de leur répéter avec le grand artiste : « Moduler, c'est aller quelque part : la France veut bien vous suivre; » elle ne l'a que trop voulu, mais c'est à condition que lorsqu'elle est » arrivée où vous l'avez conduite, elle y trouve quelque chose qui la » paye de son voyage, et qu'elle s'y repose quelque temps. »

PAUL SMITH.

THÉATRE ITALIEN.

La situation de ce théâtre demandait une solution. Le ministre vient de la donner telle qu'elle était généralement attendue, telle que nous l'annoncions il y a quinze jours, persuadés qu'elle s'était opérée d'elle-même, et par la force des choses. M. Lumley succède à Ronconi, dans la direction du Théâtre-Italien. Ronconi devrait être le premier à remercier le ministre de l'avoir délivré d'un poids qui l'accablait, mais Ronconi n'est pas à Paris : il chante à Madrid, et en attendant son retour, on proteste en son nom : nous en verrons les suites.

Puisqu'on a cru devoir donner une grande publicité à l'arrêté ministériel, nous ne commettrons aucune indiscrétion en le transcrivant à notre tour. En voici les termes :

« Vu les arrêtés ministériels des 22 août 1849 et 1er juin 1850, par » lesquels le sieur Ronconi a été autorisé à exercer les fonctions de » directeur du Théâtre-Italien jusqu'au 1er octobre 1855;

» Vu l'avis de la commission des théâtres, en date du 27 septembre » courant;

» Considérant que, malgré ses louables efforts, le sieur Ronconi se » trouve notoirement, et par des circonstances indépendantes de sa » volonté, dans une situation financière qui ne permet pas d'espérer » une exploitation du théâtre qui soit en rapport avec la subvention » accordée par l'Etat à ce théâtre;

» Qu'il y a urgence, dès lors, aussi bien dans l'intérêt de l'art que » dans l'intérêt public, de prendre les mesures nécessaires pour assurer l'ouverture de ce théâtre au commencement de la saison prochaine;

» Arrête :

» Les arrêtés ministériels des 22 avril 1849 et 1er juin 1850 sont » rapportés.

» Le sieur Ronconi cessera ses fonctions de directeur du Théâtre-» Italien à partir de ce jour.

» Signé : BAROCHE. »

Ainsi, comme on le voit, le ministre rend pleine et entière justice aux efforts de Ronconi, et reconnaît ses services, mais en même temps il constate sa situation financière. Cette situation n'était un mystère pour personne : à moins d'un miracle, elle ne pouvait changer en un jour, en une semaine, en un mois. Pour être en état d'exploiter un théâtre, il faut d'abord inspirer confiance à son propriétaire et obtenir de lui le bail de la salle. Ronconi ne l'avait pas; il manquait de bien d'autres choses. En continuant de diriger (si la chose eût été matériellement possible), il n'avait que des chances de détresse plus grave, et tous ceux qui se seraient attachés à lui auraient sombré dans le même naufrage.

Ronconi, nous l'avons dit souvent et nous le répétons, a été prodigieux, comme artiste, dans la dernière saison; il s'est multiplié; il s'est prêté à tout; il a passé du tragique au bouffon, du bouffon au tragique, et jamais il n'a montré plus de talent. Qu'en est-il résulté en définitive? Des pertes sérieuses, des embarras d'argent, parce qu'il était aussi directeur. Qu'à l'avenir, il soit artiste, seulement artiste; qu'il reste dans sa sphère et qu'il y recueille tout ce que mérite sa rare organisation. Il n'est pas de directeur qui ne trouve son profit à l'employer, tandis que lui-même se ruinait en travaillant pour son propre compte.

Mais, dit-on, l'Assemblée législative a voté une subvention pour Ronconi : son privilége a été prolongé de plusieurs années, et alors ses affaires n'étaient pas meilleures. Nous l'admettons; mais on avait l'espoir, très-peu fondé sans doute, qu'elles s'amélioreraient. Aujourd'hui que l'espoir s'est évanoui devant les protêts, saisies, prises de corps, demandes en déclaration de faillite, il a bien fallu prendre un autre parti. Si l'on a fait une chose légère, mais généreuse, au mois de juin, ce n'est pas une raison de faire une chose folle, insensée au mois d'octobre.

Mais, dit-on encore, il y a des gens bien instruits qui prétendent que M. Lumley, le nouveau directeur, est étranger. C'est possible; mais d'autres personnes non moins bien informées affirment que Ronconi est étranger aussi, et que pourtant on lui a conféré un privilége, voté une subvention. De plus, Ronconi avait contre lui d'être chanteur, d'avoir une femme cantatrice : M. Lumley a pour lui d'être directeur, rien que directeur, habile et heureux, et de ne pas sortir du genre d'exploitation qui lui est familier depuis longues années.

Ce n'est pas un bénéfice sans charges que celui qui vient d'être concédé par le ministre à M. Lumley. Notre opinion n'a pas varié sur les difficultés du Théâtre-Italien dans les circonstances actuelles, musicales et sociales. Nous croyons toujours qu'il est besoin d'un courage héroïque pour les affronter. M. Lumley doit l'avoir plus qu'un autre, ce courage indispensable : il a passé par de si rudes épreuves, et il s'en est tiré avec tant de succès à Londres, qu'il ne peut douter de son étoile. Quand sa troupe entière l'eut déserté, il est allé chercher Jenny Lind; quand Jenny Lind s'est retirée, il est allé chercher Mme Sontag, et c'est elle qu'il va nous amener, parce que c'est elle que nous désirons entendre. En toutes chose, il faut l'à propos : dans ce moment Jenny Lind est l'à propos de l'Amérique, Mme Sontag est celui de la France. Que parlez-vous de cantatrices inconnues, dont le besoin ne se fait pas sentir? Leur temps viendra peut être; mais à coup sûr il n'est pas venu. Aujourd'hui que demande le public de Paris? Mme Sontag, et M. Lumley nous la donnera. Voilà pourquoi, sans parler d'autres avantages, M. Lumley méritait de l'emporter sur ses concurrents. Maintenant nous l'attendons à l'œuvre, et selon toute apparence, nous ne l'attendrons pas longtemps.

P. S.

ASSOCIATION DES ARTISTES MUSICIENS.

Festival de Nancy. — Fête musicale de Fontainebleau. — Service funèbre à la mémoire de L. Boisselot à Marseille.

A ceux qui nient encore son existence et ses services, l'Association des artistes musiciens répond comme faisait cet ancien philosophe devant qui l'on niait le mouvement : il marchait ; elle agit. Et chacun de ces actes démontre plus clairement la force de son principe, la grandeur de son avenir. Aussi le nombre de ses adhérents augmente-t-il de jour en jour d'une manière considérable et de tous les côtés à la fois. Cet accroissement d'adhésions a pour résultat nécessaire des solennités musicales pleines d'éclat, qui réjouissent le cœur de l'artiste en lui faisant entrevoir le moment, peut-être très-prochain, où les populations de la France entière seront initiées aux beautés de l'art le plus civilisateur ; et cet autre résultat non moins important, l'augmentation de la fortune commune, par conséquent l'espoir de voir incessamment s'améliorer la condition des musiciens que le sort n'aura pas favorisés dans leur carrière. Aucun esprit ne peut demeurer indifférent devant une si belle perspective : petit à petit, en effet, tous cessent de l'être.

La ville de Nancy vient à son tour d'entrer dans le giron de l'Association ; elle l'a fait de la façon la plus brillante. Il y a quelques mois à peine, un comité correspondant s'est formé à Nancy. Ce comité a pour président M. Hormille, qui dirigea longtemps avec talent l'orchestre du théâtre du Gymnase-Dramatique, et qui fut pendant plusieurs années l'un des membres les plus actifs du comité de Paris ; nul mieux que lui ne pouvait donner l'impulsion au nouveau comité : la preuve ne s'en est pas longtemps fait attendre. Saisissant l'occasion de la réunion du congrès scientifique à Nancy pendant le mois de septembre, et des fêtes qui devaient en même temps avoir lieu pour l'érection de la statue de Mathieu de Dombasle, le comité nouvellement institué s'est mis en mesure de montrer sa bonne volonté, son intelligence, son zèle et sa puissance. Lorsque le moment est venu, non-seulement toutes ses espérances se sont réalisées, mais même elles ont été dépassées par le succès, tant les soins les plus éclairés avaient veillé à l'organisation du festival. Le festival de Nancy a eu lieu le 7 septembre, on pour mieux dire, le 7 et le 8 ; car il a fallu recommencer une seconde fois le même programme, la salle de spectacle de Nancy n'ayant pas été assez vaste pour contenir le premier jour la foule immense qui désirait connaître ce que c'était qu'un grand et beau concert. L'orchestre se composait de 180 instrumentistes. Parmi les choristes, on comptait 80 dames, 120 enfants, 40 jeunes gens de l'école normale, plus un grand nombre d'artistes ou amateurs. Metz, Epinal, Lunéville, Saint-Dié, Neufchâteau, d'autres villes encore de la vieille Lorraine, avaient contribué, chacune pour son contingent, à cette imposante masse musicale, de même qu'à cette masse compacte d'auditeurs qui se pressaient dans la salle. Quant au programme, il était des plus beaux qu'on puisse imaginer. Pour tout éloge, il suffira de le transcrire : 1° Ouverture triomphale, de Ries ; 2° Chœur du 4e acte des *Huguenots* ; 3° Ouverture de *Freischütz* ; 4° Fragments du *Christophe Colomb*, de Félicien David ; 5° la Symphonie pastorale de Beethoven ; 6° Chœur du 1er acte de *Moïse*, de Rossini ; 7° Ouverture de *Guillaume Tell* ; 8° Chœur final de la première partie de l'oratorio de la *Création*, de Haydn. Tous ces morceaux ont été interprétés avec une entente parfaite de l'esprit et du style particulier du maître ; chacun a été accueilli par des applaudissements enthousiastes Quoi que ce fût la première fois qu'on assistât, à Nancy, à l'audition de pareilles œuvres musicales, exécutées dans de telles proportions, dès le second morceau du programme, exécutants et auditeurs étaient comme de vieilles connaissances, accoutumées à comprendre ensemble les plus sublimes conceptions de l'art, à triompher des difficultés les plus ardues que présentent et leur interprétation et leur intelligence. Un si remarquable résultat est dû principalement à deux artistes dont les noms méritent d'être signalés : MM. Moulins et Gérolt ; le premier dirigeait l'orchestre, le second conduisait les chœurs ; tous deux sont membres du comité de Nancy. Pendant les deux mois qui ont précédé le festival, ils en ont préparé l'exécution avec un dévouement, une habileté vraiment au-dessus de tout éloge. Aussi, est-ce à eux surtout que les honneurs de la soirée ont été rapportés ; ils ont été l'objet d'une ovation extrêmement flatteuse et bien légitime. Ce festival, qui laissera d'heureux et profonds souvenirs à tous ceux qui ont pu ou y prendre part ou y assister, a, pour tout dire enfin, fait entrer dans la caisse commune de secours et pensions de l'Association des artistes musiciens une somme de plus de 3,000 fr. Au point de vue de l'art, comme au point de vue de la bienfaisance, après de semblables arguments, que serviraient les plus beaux commentaires ?

La fête musicale que le comité de Paris a donnée dimanche dernier au palais de Fontainebleau, n'avait pas la prétention de lutter de magnificence et d'éclat avec le festival de Nancy ; mais, quoique plus modeste, elle n'en a pas moins produit un excellent effet et des résultats satisfaisants. Il serait absurde de recommencer l'histoire de Fontainebleau à propos de cette fête musicale ; disons seulement que tant de faits historiques mémorables, seulement en ce qui concerne la musique, entre tous les autres, se rattachent à cette somptueuse résidence naguère royale, que peu de lieux sont plus propres à offrir un puissant attrait aux dilettanti tant soit peu versés dans l'histoire de l'art musical en France. C'est, en effet, dans la salle de spectacle du palais de Fontainebleau qu'ont eu lieu les premières représentations de la plupart des ouvrages lyriques composés pour la scène française pendant le XVIIIe siècle. Nous citerons entre autres, le *Devin du village* de J.-J. Rousseau. Grétry, Gluck, Piccinni, Sacchini, donnèrent là les prémices de quelques-uns de leurs chefs-d'œuvre. Au XIXe siècle, les choses étaient quelque peu changées ; les royaux habitants du palais de Fontainebleau n'eurent que la seconde représentation du *Chalet* ; les applaudissements que la cour donna à cette délicieuse partition, devenue si populaire, de l'auteur de *Giralda*, ne furent que l'écho de ceux que la ville lui avait déjà donnés. Quoi qu'il en soit, c'est un souvenir musical de plus à ajouter à tant d'autres, et qui vaut bien son prix.

Nous venons au compte-rendu de notre fête. Elle a commencé à midi par une messe en musique dans la grande chapelle du palais. La plupart des morceaux de cette messe sont de la composition de M. Adolphe Adam ; les autres sont de M. de Saint-Julien ; ils sont écrits à trois voix, et ont été chantés par Mme Couraud, MM. de Saint-Julien et Hébert. M. Adolphe Adam accompagnait sur un orgue expressif de M. Alexandre. L'exécution de cette œuvre religieuse a été ce qu'on pouvait attendre de tels artistes, c'est-à-dire très-bonne. La nef et les tribunes de la chapelle étaient remplies d'une foule de fidèles qui paraissaient regretter que la sainteté du lieu leur interdît de témoigner hautement le plaisir qu'ils éprouvaient. Ils se sont dédommagés de cette contrainte en exprimant d'une manière plus significative encore aux dames quêteuses leur sentiment de complète satisfaction.

Puis, à trois heures, la jolie salle de spectacle du palais, élégamment éclairée, recevait six ou sept cents hôtes, autant qu'elle en peut contenir, accourus de différentes localités voisines, de Melun, de Montargis, de Nemours, etc. Des orphéonistes de ces mêmes villes, joints à ceux de Fontainebleau et à des députations des sociétés chantantes des Enfants de Paris et des Enfants de Lutèce, chaque orphéon portant sa bannière, étaient groupés, au nombre de 150 environ, au milieu de la salle, à la place habituelle de l'orchestre, sous la direction de M. Delaporte. Les sociétés philharmoniques de Melun et de Montargis, réunies à quelques artistes et amateurs de Paris et de Fontainebleau, formaient une assez belle phalange de 70 à 80 instrumentistes, dirigée par celui qui écrit ces lignes, et occupaient à peu près les deux tiers de la profondeur du théâtre. Derrière elles était placée, au fond de la scène, une autre phalange instrumentale dont l'aspect récréait la vue avant

qu'elle ne charmât les oreilles : c'était le corps de musique du 8e hussards, à l'uniforme brillant et coquet, sous la conduite de son habile chef, M. Marotel. Tel était le personnel exécutant du concert quant aux masses. Le chœur du *Songe d'une nuit d'été*, de M. Ambroise Thomas, celui de l'*Enclume*, de M. Adolphe Adam, et les strophes écrites par M. A. Laya pour la fête de l'Association des lettres, des arts et de l'industrie, qui eut dernièrement lieu au parc d'Asnières, dont—(pardon de cet inévitable singulier)—j'ai composé la musique, ont été exécutés avec un ensemble et une précision qui prouvent quels remarquables progrès fait le goût musical parmi la population ouvrière de notre pays. La musique du 8e hussards a montré à son tour qu'elle tient à honneur de suivre dans sa marche progressive le développement incessant de l'art musical en France. Entre les cinq morceaux qu'elle a exécutés, on a particulièrement applaudi le premier, dans lequel on a remarqué le talent de M. Perraut sur le cornet à pistons, et l'ouverture du *Domino noir*, dite avec une grande netteté d'attaque et des nuances d'une finesse qu'il est rare de rencontrer dans un orchestre uniquement composé d'instruments de cuivre. L'orchestre non militaire, dont la majeure partie des instrumentistes étaient des amateurs, a exécuté l'ouverture de *Montano et Stéphanie*, de Berton, et celle des *Chaperons blancs*, de M. Auber. Il est à souhaiter que de pareilles réunions, où amateurs et artistes se mêlent et se confondent, se renouvellent le plus fréquemment possible : c'est sans contredit un des meilleurs moyens de propager d'une manière efficace le véritable sentiment de l'art.

Après avoir parlé des masses, il nous faut faire mention des *soli*. Nous nommerons d'abord madame Hébert-Massy, qui a chanté avec une grâce et une flexibilité d'organe parfaites l'air de la *Rose de Péronne*, de M. Ad. Adam, et *la Bouquetière du roi*, romance de M. de Saint-Julien; puis M. Poultier, qui a dit avec beaucoup de sensibilité, de sa voix douce et sympathique, l'air de *Dom Sébastien*, la romance du *Fanal* et *l'Hirondelle d'hiver*, romance de M. Étienne Arnaud; M. Bussine jeune, dont la belle voix de baryton s'est fait applaudir dans l'air de *Zaïra*, de Mercadante. Enfin, une large part d'applaudissement a été faite à M. Alard, qui a exécuté avec une élégance et une verve incomparables sa brillante fantaisie pour violon sur *la Favorite*; à MM. Triébert, Jancourt et Petiton, dont le hautbois, le basson et la flûte ont tour à tour ravi l'auditoire. En résumé, la fête de Fontainebleau a été une charmante fête : la satisfaction était peinte sur tous les visages; on eût dit une fête de famille, dont le résultat a été une nouvelle augmentation du capital de l'Association des artistes musiciens, d'environ 1,200 francs.

Nous croyons devoir ajouter ici que le comité de Marseille, qui se distingue tous les ans par la part active qu'il prend aux travaux et aux progrès de l'association, a rempli dernièrement un pieux devoir envers la mémoire d'un homme de bien qui fut son président. Il l'a fait d'une manière digne et tout-à-fait en rapport avec l'un des principes fondamentaux de l'association, qui est la propagation continuelle des chefs-d'œuvre et du goût de l'art. Un service funèbre a été célébré en l'honneur de Louis Boisselot, à l'église des Pêcheurs. Un orchestre de 90 instruments, un chœur de 160 chanteurs, dirigés par M. Martin, ont exécuté le *Requiem* de Mozart, et la marche funèbre composée par Cherubini pour les funérailles du général Hoche, avec une perfection à laquelle tous les journaux de Marseille ont payé un juste tribut de louanges. Les *soli* ont été chantés avec talent par MM. Mouton et Archange, de la Société Trotebas, et Mesdemoiselles Arnaud, Moniot et Petit, élèves du Conservatoire de Marseille. Un tel hommage honore et celui qui en fut l'objet et ceux qui l'ont rendu. Ceux-ci sont les membres du comité de Marseille, qui ont pris l'initiative de cette belle et touchante solennité. De tels actes, enfin, prouvent avec évidence les excellents fruits qu'on doit attendre d'une institution comme celles de l'Association des artistes musiciens.

GEORGES BOUSQUET.

REVUE CRITIQUE.

Adolphe Henselt.

Au nombre des pianistes classiques purs, mais calculés et rigoureusement scolastiques, qui ont procédé de la fugue et par conséquent de Sébastien Bach, il faut ranger Clementi, Haydn, Mozart, Steibelt, Hummel, Dusseck, Kalkbrenner, Moschelès, Thalberg, etc., et parmi les pianistes passionnés, rénovateurs, qui ne sont pas aussi nombreux, Beethoven, Weber et Liszt, bien que ce dernier fût plus fiévreusement nerveux que véritablement passionné, plus brillant que puissant par le son, plus emporté que poétique, et qu'il ait toujours montré plus de fougue que de fugue dans ses ouvrages et dans son exécution.

Chopin au talent maladif, fantaisiste, quoiqu'il n'aimât pas la fantaisie, tenait une sorte de juste milieu entre le genre classique et romantique : il fut pour ainsi dire le Tirésias du piano. Son jeu était aussi féminin que masculin. Il en est de même d'un autre grand talent, mais qui a passé par la pureté, le fini, l'élégance classique pour arriver à l'exécution forte, puissante et profondément sentie : on a deviné qu'il est ici question de Mme Pleyel.

Paris a vu briller, a sanctionné la réputation de ces célèbres pianistes, pour la plupart. Saint-Pétersbourg a aussi eu les siens : Steibelt, John Field, Gerké, Charles et Léopold de Meyer se sont longtemps fixés dans cette capitale de la Russie, où l'on aime beaucoup, où l'on cultive avec plaisir le piano dans les hautes classes de la société. M. Adolphe Henselt est un des pianistes allemands qui se sont établis en cette ville. M. Henselt est un artiste d'un grand talent, bon compositeur et exécutant supérieur; il a beaucoup écrit de pièces pour le piano : nous avons là, devant les yeux, son œuvre, sans en excepter une délicieuse pensée intitulée le BERCEAU (*Wiegenlied*), suave inspiration, bagatelle musicale si l'on veut, mais à laquelle s'attache le nom de celui qui l'a écrite, et qui a porté, par les impressions de toutes les mères qui ont bercé leurs enfants, sur les ailes légères du souvenir, le nom d'Henselt à la célébrité.

M. Henselt n'est pas ce qu'on appelle un compositeur sévère, sérieux; mais ses ouvrages sont bien écrits. Ses deux nocturnes, dont le premier en *mi* bémol, et le second en *fa* majeur, qui a pour titre : *la Fontaine*, coulent de source, si l'on veut bien nous passer ce jeu de mot, source d'une inspiration mélodique, facile et douce, et accompagnée d'une harmonie naturelle et distinguée. LE POÈME D'AMOUR, *andante* et *allegro*, est ce qu'on appelle en langue pianistique, une étude de salon. L'andante est d'une mélodie large et bien accentuée. Comme ce morceau est en *si* majeur, nous engageons l'éditeur à prier le graveur de vouloir bien mettre deux dièzes de plus, qu'il a sans doute oubliés, aux deux premières lignes de la main droite et de la main gauche, oubli qui pourrait faire naître quelques doutes dans l'esprit des amateurs sur la nature du mode de cette charmante étude. Il y a de la passion et du *brio* dans le mouvement en six-huit qui suit: c'est une péroraison pleine d'animation terminant on ne peut mieux ce joli *poëme d'amour*.

On ne sait plus en quel ton chantaient les rapsodes d'Homère, mais on peut certifier que la RAPSODIE et la *Valse de Varsovie*, publiées par M. Henselt, est en *fa* mineur et en *la* bémol majeur. Ce sont deux pensées musicales peu développées, mais qui ont de la grâce et du charme.

Voici une grande fantaisie de vingt-cinq pages d'impression intitulée : VARIATIONS DE CONCERT *sur l'air favori : Quand je quittai ma Normandie*, de l'opéra de *Robert-le-Diable*. Suivant les us et coutumes de ce genre de musique, l'auteur procède par une large et pompeuse introduction dans laquelle intervient tout le luxe des traits brillants en triples octaves et de la capricieuse *cadenza*.

M. Henselt n'y a pas été d'imagination et de main-morte; il donne six variations du thème avec toutes les variétés que présente la difficulté sur le piano; et, sur le même motif, il aborde un finale en mesure à six-huit, plein de vivacité, d'entrain et de verve.

Sous le titre de MAZURKA ET POLKA, l'auteur de cette grande fantaisie a jeté sur le papier ces deux jolies bagatelles, qui rappellent la manière de Chopin.

CAVATINE ET BARCAROLLE DE GLINKA. La cavatine, qui a toute la couleur d'un chant national, est en *sol* mineur, et tout empreinte de mélancolie et de grâce; et la barcarolle qui la suit a toute la mollesse d'un chant de gondolier du Lido. Cette romance maritime est écrite sur trois lignes et presque toujours à six parties. Cela vous berce de rêverie sur la mer Adriatique, alors qu'elle est dorée au loin par un soleil couchant.

L'auteur de tous ces caprices varie on ne peut plus son style et ses mélodies surtout. Son AIR BOHÉMIEN, mêlé à un air champêtre original, forme une scène naïve et dramatique du plus heureux effet; puis, M. Henselt a transcrit pour piano, DEUX ROMANCES, l'une en *si* mineur, et l'autre en *la* bémol majeur, d'une expression délicieuse, dans lesquelles l'arrangeur a trouvé le moyen de faire chanter le piano comme la voix humaine.

L'AIR RUSSE de M. Varoff, transcrit aussi par M. Hensell, est on ne peut mieux disposé pour faire saillir la mélodie originale sur laquelle se dessine un accompagnement richement travaillé.

M. Henselt, comme tous les pianistes célèbres, est venu dernièrement à Paris. Il y a peu séjourné, et ne s'est fait entendre chez M. Erard qu'à un petit nombre d'auditeurs, d'artistes. Son jeu est net, brillant et vigoureux quand il le faut; mais on voit que la nature de son talent le porte à être plutôt un pianiste intime et de salon, qu'un virtuose de concert. Ce qu'on peut louer sans restriction en M. Henselt, c'est sa prodigieuse mémoire: études de lui ou d'autres compositeurs, ouvertures de Weber, fragments de concertos ou de symphonie, et bien d'autres choses encore que chacun des auditeurs lui demandait, il a dit tout avec une sûreté, une chaleur, qui lui donnaient l'aspect et le jeu d'un improvisateur. Dire ainsi la musique de tous, c'est la faire presque sienne, c'est une des plus précieuses qualité du pianiste qui le fait préférer par les auditeurs à ceux qui ne jouent que leur musique, à moins qu'un pianiste ne se révèle par l'individualité d'un génie hardi et créateur.

HENRI BLANCHARD.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, le *Prophète*. Le rôle de Fidès sera chanté par l'Alboni, et celui de Jean de Leyde par Roger.

*** Lundi dernier, l'Opéra donnait un spectacle extraordinaire, varié de comédie, de ballet et de musique. Les *Femmes savantes* de Molière y tenaient la première place, et l'excellent Provost y a produit beaucoup d'effet dans le rôle de Chrysale. Fanny Cerrito et Saint-Léon ont paru dans la *Vivandière* et dans le bal de *Gustave*. L'Alboni a chanté, comme elle chante toujours, un air de la *Sonnambula*, un air de *Cenerentola* et la tyrolienne de *Betly*. Barroilhet a dit les couplets du *Vieux Caporal*, et Verroust a joué avec un talent supérieur sa charmante fantaisie sur les motifs de *Don Pasquale*. La salle était comble; elle faisait ses adieux à l'ambassadeur du Népaul et à ses officiers, qui sont partis le lendemain.

*** Vendredi, Mme Laborde et la flûte de Dorus ont encore fait valoir la musique du *Rossignol*.

*** Mme Viardot, que nous attendions le 15 octobre, ne sera de retour à Paris que le 25.

*** Toujours même affluence et même vogue à l'Opéra-Comique. *Giralda* remplit la salle de deux jours l'un, et Mme Ugalde avec le *Songe d'une nuit d'été* se charge de l'autre. L'*Amant jaloux* a été revu et applaudi comme le mérite la musique de Grétry, fort bien rajeunie par M. Batton.

*** Plusieurs journaux ont annoncé que Meyerbeer était venu à Paris pour donner un nouvel ouvrage à l'un de nos théâtres; mais nous savons positivement qu'il n'en est rien, et que son court séjour dans la capitale n'a d'autre motif que le désir de revoir quelques amis. En fait de travail, l'illustre compositeur ne s'occupe en ce moment que d'écrire les chœurs des Euménides, d'Eschyle, pour le théâtre royal de Berlin.

*** Hier samedi, l'Académie des Beaux-Arts a tenu sa séance annuelle pour la distribution de ses grands prix; une ouverture de M. Gastinel et la cantate de M. Charlot, *Emma et Eginhard*, ont été exécutées: Mlle Lefebvre, Battaille et Jourdan, de l'Opéra-Comique, chantaient la cantate. Nous en parlerons dimanche prochain.

*** Deux maisons qui avaient déjà séparément une grande importance dans le commerce de la musique, viennent de se réunir. A compter du 1er de ce mois, la maison Brandus et Cie et la maison fondée par M. Troupenas n'en forment plus qu'une seule, dont le chef sera M. L. Brandus, bien que les deux magasins continuent de rester l'un rue de Richelieu, l'autre rue Vivienne. Cette réunion commerciale et artistique va constituer le plus vaste établissement de ce genre qui existe en Europe, et il n'est pas douteux que les conséquences ne s'en fassent utilement et heureusement sentir.

*** MM. Fétis père et fils sont de retour à Bruxelles de leur tournée en Italie et en Allemagne.

*** Ernst a fait le voyage de Brighton pour aller se faire entendre dans les deux concerts donnés par M. Eckert. Il y a joué une sonate de Beethoven avec Mme Oury, sa fantaisie sur *Otello* et son *Carnavul de Venise*, qui ont produit leur effet accoutumé.

*** Mlle Jetty de Treffz, la jeune cantatrice allemande, qui s'est fait connaître dans son pays et en Angleterre, vient d'arriver de Vienne à Londres, où elle va chanter dans les concerts de Jullien.

*** On lit dans le *Weekly-Herald*, de New-York, en date du 20 septembre: « Comme nous l'annoncions dans notre dernière chronique, le premier concert de Jenny Lind a produit la somme de 26,000 dollars (135,000 fr. environ), et l'enthousiasme des spectateurs qui ont été assez fortunés pour l'entendre est vraiment impossible à décrire. C'étaient des trépignements, des bravos, des hurras et des cris à tout rompre. Mais nous avons cru à la fin du concert que la salle allait crouler, lorsque M. Barnum est venu annoncer que la part qui revenait à Mlle Lind, c'est-à-dire plus de 10,000 dollars, celle-ci la destinait à des institutions de bienfaisance, destination qui a été remplie dès le lendemain. Le second concert, donné deux jours après, a produit une somme de 22,000 dollars; mais Jenny Lind a déclaré qu'elle s'opposait dorénavant à ce que les billets fussent vendus à l'encan et qu'elle désirait qu'ils ne fussent pas même au-dessus de 2 dollars, ce qui a eu lieu le soir même. Quoique tous les journaux soient remplis d'éloges sur sa voix magnifique et sa parfaite méthode, il s'est glissé dans quelques-uns des critiques, et la plus sérieuse en même temps que la plus juste est qu'on ne trouve sa voix ni touchante ni sympathique. Quant a nous, elle nous a étonnés, mais son chant ne nous a nullement émus, et plusieurs personnes sont de notre avis. Après avoir donné trois ou quatre concerts de plus au Castle-Garden, Jenny Lind va à Boston et à Philadelphie attendre que la salle qui est en construction pour elle soit entièrement terminée. »

*** Dans notre numéro du 15 septembre dernier, nous avons parlé des deux brillants concerts donnés à Spa, par M. et Mme Léonard (Antonia de Mendi), accompagnés de Servais. Ces trois artistes se sont rendus presque aussitôt à Hombourg et s'y sont fait entendre aussi deux fois avec un succès extraordinaire. Un engagement les appelle à Francfort.

*** M. Cappa, le jeune compositeur espagnol dont beaucoup de nos lecteurs connaissent le talent et les œuvres, est en ce moment à Paris.

*** M. Léopold Dancla et sa sœur, ont donné, il y a quelques jours, un concert dans les salons de l'hôtel de la Paix, aux Eaux-Bonnes. Ces deux artistes distingués ont obtenu un succès bien mérité. Leur concert, pour être le dernier de la saison, n'a pas été le moins brillant; de chaleureux applaudissements leur ont témoigné les sympathies du public pour leur talent.

*** Dans le fatal événement dont les journaux ont publié le récit et qui a coûté la vie à une femme charmante, Mme de Vaines, Jacques Offenbach a failli payer cher son dévouement et son courage. Il a eu les mains profondément brûlées, et il est à craindre que de longtemps cet excellent violoncelliste ne puisse reprendre son instrument.

*** M. Alphonse Massart, neveu de M. Lambert Massart, professeur de violon au Conservatoire, va s'établir à Saint-Quentin, comme professeur de violon. Ce sera une bonne fortune pour les nombreux amateurs qui habitent cette ville que de posséder un musicien aussi distingué.

*** Mme Steiner-Beaucé, sœur de Mme Ugalde, et qui a tenu l'année dernière avec distinction l'emploi de contr'alto au théâtre de Marseille, est en ce moment à Milan, où elle se perfectionne dans l'art du chant, en prenant des leçons de l'excellent professeur Limperani.

*** M. Jules Robert, jeune compositeur italien, dont l'ouvrage de début, *Piero dè Medici*, a obtenu un si beau succès, l'année passée, à Turin, vient d'arriver à Paris.

*** Un compositeur italien, Nicola de Giosa, écrit en ce moment trois partitions, qui sont destinées au *Teatro Nuovo*, de Naples, au théâtre de *San Carlo*, à Milan et au théâtre *Pergola*, à Florence.

*** La *Gazette Musicale* de Milan, du 29 septembre, contient un remarquable article de critique sur l'excellent ouvrage de M. Fétis : *la musique mise à la portée de tout le monde*. M. E. Picchi, auteur de cet article, annonce qu'il publiera bientôt une traduction en italien de ce livre, et que d'autres travaux importants ont seuls retardé ce travail, dont il a eu l'idée dès l'apparition de l'ouvrage de M. Fétis.

*** MM. Ernst Knopp, éditeur de musique à Bâle, et Sokolski, professeur et compositeur à Cracovie, viennent de mourir.

Chronique départementale.

*** *Boulogne-sur-Mer*, 3 octobre.— Le concert de Mme Sontag a été donné hier en présence d'une foule brillante et au bruit d'un enthousiasme continu. La grande cantatrice, qui venait se remettre des fatigues de la saison de Londres, a recommencé la série de ses succès par un acte de bienfaisance. Jamais l'intérêt musical n'avait été plus vivement excité dans notre ville. Mme Sontag a chanté cinq morceaux, dont deux ont été bissés. M. Georges Mathias, qui s'est placé au niveau de nos plus célèbres pianistes, a fait entendre sa *Marche croate*. Ce morceau, d'une grande énergie et d'une originalité singulière, a été exécuté par l'artiste avec sa vigueur et sa netteté ordinaires. Mais c'est

surtout dans le septuor de *Lucie* arrangé par lui d'après Liszt et Thalberg, qu'il a déployé une bravoure et une *maestria* qui le posent en émule de nos premiers virtuoses. M. Barthélemy, qui s'était joint aussi à cette œuvre d'art et de charité, possède un remarquable talent sur le hautbois, et le public l'a reçu avec toute la faveur qu'il méritait.

Chronique étrangère.

*** *Bruxelles*, 1er octobre. — Le *Prophète* poursuit sa marche triomphale: les onze premières représentations ont produit 33,000 fr., chiffre énorme pour le pays. — Mlle Zoé Duez, la brillante élève du Conservatoire de Paris, vient de débuter au Théâtre-Italien français, sous le nom de la signora Aldini. Elle a chanté le rôle de Rosine du *Barbier de Séville*, avec un talent remarquable et un vrai succès.

*** *Leipzig*, 20 septembre.— La *Fée aux Roses* d'Halévy vient d'être représentée avec une magnificence vraiment éblouissante de costumes et de décors. Mme Schreiber-Kirchberg a parfaitement rendu le rôle si difficile de Nérilha; M. Widemann s'est également fait remarquer dans le rôle du prince. Quant au luxe de la mise en scène, nous croyons pouvoir affirmer que cette représentation surpasse tout ce qu'on a vu en ce genre en Allemagne. C'est à la ville de Leipzig qu'appartient l'honneur d'avoir fait jouer pour la première fois la *Fée aux Roses*: ce charmant opéra doit être donné incessamment à Munich et à Berlin. Quoique les prix de location fussent augmentés, la salle était comble aux six représentations qui ont été déjà données. Le *Prophète* et la *Fée aux Roses* composeront tout le répertoire du théâtre pendant le temps de la foire.

*** *Breslau*. — Enfin, nous avons vu, entendu et admiré le *Prophète*; le chef-d'œuvre de Meyerbeer a fait son apparition parmi nous avec une magnificence et un appareil scénique qui font honneur au zèle et au bon goût de la direction. Mlle Babnigg (Bertha), Mme Gundy (Fides), ont eu les honneurs de la soirée.

*** *Anvers*, 2 octobre. — La seconde et la troisième représentation de la reprise du *Prophète* ont largement confirmé le succès de l'ouvrage et celui des artistes. Mlle Méquillet est toujours rappelée après le quatrième et le cinquième acte. Tyssère partage cette ovation, et Mme Durand chante avec distinction le rôle de Berthe. La musique s'exécute sans aucune transposition, et comme à Paris.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

— Les classes de chant, de solfége et d'harmonie de M. Panseron, professeur au Conservatoire de musique, sont recommencées depuis le 1er octobre chez lui, 21, rue Hauteville, où l'on trouvera ses ouvrages classiques.

— M. et Mme Ferdinand Feret, qui sont de retour de Londres où ils ont tenu la saison, l'un comme pianiste accompagnateur et l'autre comme cantatrice, viennent d'ouvrir à Paris, rue de la Victoire, 71, un cours de piano et de chant. Nous nous faisons un vrai plaisir de le recommander aux amateurs qui veulent s'initier à ces deux branches de la musique.

— Mlle Laguesse, élève de M. Kalbrenner, va reprendre ses cours de piano le 15 octobre. Ces cours ont lieu deux fois par semaine, rue de la Chaussée-d'Antin, 19.

BRANDUS ET Cie, ÉDITEURS, 87, RUE RICHELIEU ET 40, RUE VIVIENNE.

POUR PARAITRE INCESSAMMENT

CHARLES VOSS

Op. 120.

FANTAISIE DE SALON

SUR

GIRALDA d'Adolphe ADAM.

DU MÊME AUTEUR :

Op. 61. Sérénade	6 »	Op. 101. Fantaisie dramatique sur le Prophète	*net.* 4 »
Op. 66. Fantaisie brillante sur les Huguenots	7 50	Op. 105 Souvenirs du Prophète : la Complainte et la Marche du Sacre, variées	*net.* 3 »
Op. 70. Fantaisie sur Czar et Charpentier, opéra de Lortzing	7 50	Op. 109. Fantaisie de salon sur la Fée aux Roses	*net.* 3 »
Op. 75. Fantaisie militaire sur les Mousquetaires de la reine	7 50		

ANTONIO JOSÉ CAPPA.

3 QUINTETTES pour 3 violons, alto et basse. Chaque : 5 fr. net.

400,000 FRANCS POUR UN FRANC.

LOTERIE DES LINGOTS D'OR.

Capital : 7,000,000.—Prix du billet : 1 fr.—LOT PRINCIPAL : 400,000 FR EN UN LINGOT D'OR.

Le tirage de la LOTERIE DES LINGOTS D'OR aura lieu pour dernier délai fixé par l'autorité au 1er août 1851. Selon toute apparence, et grâce au rapide écoulement des billets, il pourra être avancé de plusieurs mois, et être fixé aux premiers jours de janvie

Tous les billets (1 franc) concourent au tirage de tous les lots, du gros lot comme des lots secondaires.

Les lots secondaires sont : Un lot de 200,000 fr., un lot de 100,000 fr. Deux lots de 50,000 fr. Quatre lots de 25,000 fr. Cinq lots de 10,000 fr. Dix lots de 5,000 fr. et Deux cents lots de 1,000 fr.

La valeur de tous ces Lots sera délivrée aux gagnants en Lingots d'Or, au cours du jour du tirage, c'est-à-dire qu'aucune réduction appréciable n'est à craindre sur l'estimation.

Commissaire spécial du gouvernement : M. Clément REYRE, secrétaire général de la préfecture de police. — *Administrateur :* M. le capitaine J. LANGLOIS (du Havre).

Les combinaisons de la Loterie des Lingots d'or sont des plus simples : tous les billets sont de UN franc, sans distinction de série. Le premier billet sortant gagnera 400,000 fr. en lingots d'or du poids de 116 kilogrammes environ, au cours actuel des matières d'or. Les lots suivants seront le partage successif des porteurs de billets, tous à 1 franc, dont le numéro sera amené par le sort.

M. le Préfet de police vient d'adresser la lettre suivante à tous les maires du département de la Seine :

« MONSIEUR LE MAIRE,

» Le Gouvernement a autorisé une Loterie de sept millions de francs, dont le produit doit être employé au transport gratuit en Californie de cinq mille émigrants.

» Je n'ai pas besoin de vous faire ressortir tout ce que cette opération pourra avoir d'utile et de réellement philanthropique, en faisant participer un nombre notable de nos concitoyens dépourvus de ressources, aux avantages que l'avenir de la Californie paraît offrir et en leur donnant pour le premier établissement toutes les garanties possibles.

» Il n'est peut-être pas non plus indifférent aux intérêts nationaux qu'une nombreuse colonie française apparaisse dans ces contrées, qui, appelées à une grande prospérité, semblent destinées à jouer un rôle important.

» Ces considérations que vous apprécierez, monsieur le maire, ont engagé le gouvernement à sortir de la réserve avec laquelle il accueille toujours les demandes de loterie, et doivent porter toutes les administrations à favoriser l'œuvre qu'il s'agit d'accomplir.

» Il me paraît que les billets de la Loterie dont il est question pourraient être très-convenablement placés dans les mairies de Paris et de la banlieue. Je vous engage donc à recevoir ceux que pourra vous adresser le conseil de surveillance de la Loterie des Lingots d'Or, et à en faciliter le placement, en vous entendant, pour tout ce qui touchera la comptabilité, avec le Conseil.

» Recevez, monsieur le maire, etc. »

Les demandes de billets doivent être adressées : A la direction de la Loterie des Lingots d'Or, Palais-National, rue Masséna, 6, ancienne rue Montpensier, et au bureau central de la distribution, boulevard Montmartre, 10, au coin du passage Jouffroy.

BRANDUS & Cie,

ÉDITEURS,

Successeurs de Mme SCHLESINGER et de TROUPENAS et Cie,

Rue Richelieu, 87 (ancien 97), et rue Vivienne, 40.

BIBLIOTHEQUE DRAMATIQUE.

PARTITIONS DE PIANO ET CHANT.

FORMAT IN-8°.

	Prix net.
ADAM. Giralda	15 »
— Le Postillon de Lonjumeau	8 »
AUBER. Actéon	8 »
— L'Ambassadrice	12 »
— La Barcarolle	12 »
— La Bergère châtelaine	8 »
— Le Cheval de Bronze	12 »
— Le Dieu et la Bayadère	12 »
— Les Diamants de la couronne	12 »
— Le Domino noir	12 »
— Le Duc d'Olonne	12 »
— La Fiancée	12 »
— Fra Diavolo	12 »
— Haydée	12 »
— Lestocq	12 »
— La Muette de Portici	15 »
— La Muta di Portici (paroles ital.)	20 »
— La Neige	8 »
— La Part du Diable	12 »
— Le Philtre	12 »
— Le Serment	12 »
— La Sirène	12 »
— Zanetta	12 »
BACH (J.-S.). La Passion	10 »
BEETHOVEN. Fidelio	7 »
BELLINI. La Sonnambula	10 »
CHERUBINI. Les deux Journées	8 »
— Lodoïska	8 »
DEVIENNE. Les Visitandines	7 »
DONIZETTI. La Favorite	15 »
GLUCK. Iphigénie en Tauride	7 »
— Iphigénie en Aulide	7 »
GRETRY. Richard-Cœur-de-Lion	7 »
HALÉVY. L'Éclair	12 »
— La Fée aux Roses	15 »
— Les Mousquetaires de la Reine	15 »
— Le Val d'Andorre	15 »
HÉROLD. Le Pré aux Clercs	8 »
LOUIS (N.) Marie-Thérèse	15 »
MENDELSSOHN. Paulus (Conversion de saint Paul)	8 »
MEYERBEER. Il Profeta	20 »
— Roberto il Diavolo	20 »
— 40 Mélodies à 1 et à 2 v.	12 »
NICOLAI. Il Templario	8 »
NICOLO. Cendrillon	8 »
— Jeannot et Colin	8 »
— Joconde	8 »
ROSSINI. Le Comte Ory	12 »
— Guillaume Tell	20 »
— Robert Bruce	15 »
— Moïse	15 »
SACCHINI. OEdipe à Colone	7 »
WEBER. Freischütz, avec récit. de Berlioz	10 »
— Euriante	8 »
— Obéron	8 »

GRAND FORMAT ORDINAIRE.

PAROLES FRANÇAISES.

ADAM. Le Mal du pays	net. 7 »
— Le Postillon de Lonjumeau	net. 12 »
AUBER. Actéon	net. 20 »
— L'Ambassadrice	net. 30 »
— Le Dieu et la Bayadère	net. 30 »
— Le Domino noir	net. 30 »
— Gustave ou le Bal masqué	net. 30 »
— Le Lac des Fées	net. 40 »
— La Muette de Portici	net. 30 »
— La Neige	net. 12 »
— Le Philtre	60 »
— Le Serment ou les Faux Monnayeurs	60 »
— Zanetta	30 »
BEETHOVEN. Fidelio	net. 10 »
BELLINI. Norma	net. 12 »
BERTIN (mademoiselle). Esméralda	net. 40 »
BOURGES. Sultana	net. 15 »
DONIZETTI. La Favorite	net. 40 »
GLUCK. Alceste	36 »
— Armide	36 »
— Iphigénie en Aulide	36 »
— Iphigénie en Tauride	36 »
— Orphée	36 »
HALÉVY. Charles VI	net. 40 »
— L'Éclair	net. 30 »
— Guido et Ginevra	net. 40 »
— Le Guitarrero	net. 30 »
— La Juive	net. 40 »
— Le Lazzarone	net. 30 »
— La Reine de Chypre	net. 40 »
KREUTZER. La Mort d'Abel	36 »
MEYERBEER. Les Huguenots	net. 40 »
— Le Prophète	net. 40 »
— Robert-le-Diable	net. 40 »
ROSSINI. Le Comte Ory	net. 30 »
— Guillaume Tell	net. 40 »
— Moïse	net. 30 »
— Le Siége de Corinthe	net. 30 »
ROSSINI. Stabat Mater	25 »
SACCHINI. Dardanus	36 »
— OEdipe à Colone	36 »
SPONTINI. Olympie	net. 20 »
WEBER. Robin des Bois, paroles françaises et allemandes	net. 10 »
WEIGL. Emmeline	net. 10 »
WINTER. Le Sacrifice interrompu	net. 10 »

PAROLES ITALIENNES.

BEETHOVEN. Fidelio	net. 10 »
BELLINI. Norma	net. 10 »
— Il Pirata	net. 10 »
— La Straniera	net. 10 »
DONIZETTI. Adelia	net. 12 »
— La Favorita	net. 40 »
MERCADANTE. Elisa e Claudio	net. 10 »
— Il Giuramento	net. 10 »
— La Vestale	net. 10 »
MEYERBEER. Il Crociato	net. 10 »
— Margarita d'Anjou	net. 10 »
MOZART. Collection d'airs, duos, trios, etc	net. 10 »
— La Clemenza di Tito	net. 10 »
— Cosi fan tutti	net. 10 »
— Don Giovanni	net. 10 »
— Il Flauto magico	net. 10 »
— Idomeneo	net. 10 »
— L'Impressario et le Requiem	net. 10 »
— Le Nozze di Figaro	net. 10 »
— Il Ratto del Seraglio	net. 10 »
ROSSINI. Il Barbiere di Siviglia	net. 10 »
— Semiramide	net. 10 »
— Tancredi	net. 10 »
— Zelmira	net. 10 »
SPOHR. Fausto	net. 10 »
WEBER. Oberon	net. 10 »
— Il Franco arcicro (Freischütz)	net. 10 »

PARIS, IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

17e Année. N° 41. 13 Octobre 1850.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.
Londres. Cramer, Beale et Cie, 201 Regent street.
St-Pétersbourg. Belizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musical.
Rome. Merle.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden.
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.
Leipzig. Michelsen.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement
Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements et Belgique. 30
Étranger. 34

Annonces.
30 cent. la ligne. . . . . pour 1 fois.
30 cent. . . . . pour 3 fois.
20 cent. . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Académie des Beaux-Arts. séance annuelle, distribution des prix. — Liste générale des grands prix de composition musicale, depuis la fondation de ce concours. — Derniers éclaircissements sur le *Requiem* de Mozart, par **Fétis** père. — De l'histoire de la musique appliquée à l'enseignement, par **Maurice Bourges.** — Théâtre Carcano à Milan. — Grande Société philharmonique de Paris. — Nouvelles et annonces.

ACADÉMIE DES BEAUX ARTS.

Séance annuelle. — Distribution des prix.

Les billets d'entrée pour cette séance pourraient porter comme les lettres d'invitation à certaines matinées et soirées : *On fera un peu de musique.* On en a fait cette année comme toujours. D'abord on a exécuté une ouverture de M. Gastinel, premier prix de 1846, déjà revenu de son voyage à Rome et autres lieux. M. Gastinel avait encore soumis d'autres travaux à l'Académie. Dans le rapport sur les ouvrages des pensionnaires, rédigé par M. Raoul Rochette, secrétaire perpétuel, et lu par M. Blouet, nous avons entendu exprimer un jugement sur une symphonie et une messe que nous n'avons pas l'avantage de connaître ; mais ce jugement cadre parfaitement avec celui que nous avons à prononcer nous-même sur l'ouverture du même auteur. Oui, M. Gastinel met beaucoup d'art, de combinaison, de soin, d'effort dans l'arrangement de ses idées ; son ouverture le prouve : c'est un morceau fortement et minutieusement élaboré, que l'on écoute avec intérêt, quoique les idées n'en soient pas d'une valeur très-haute. L'Académie a raison : chez M. Gastinel la forme l'emporte sur le fond ; mais que demander de plus à un élève? Car on a beau être lauréat, on n'est pas encore maître. Les idées jeunes, les idées fraîches, les idées originales, comment viennent-elles? où se trouvent-elles? comment s'en procure-t-on? L'Académie ne se charge pas de l'enseigner : trop de gens viendraient à ses écoles, et il en vient déjà bien assez.

Le rapport sur les ouvrages des pensionnaires contenait aussi une mention honorable des envois de M. Deffés, premier prix de 1847. Ces envois consistent en un *Magnificat*, un acte d'opéra et une messe, et l'Académie a déclaré que d'année en année le progrès se faisait sentir dans les essais du jeune musicien.

Passons tout de suite à la cantate, dont l'exécution terminait la séance. Le texte poétique en est dû à la plume de M. Bignan, tant de fois couronné par l'Académie française, et à qui cette fois encore l'Académie des beaux arts avait accordé la préférence sur dix-sept concurrents. M. Bignan a choisi pour sujet cette légende plus que douteuse, d'après laquelle une fille de Charlemagne aurait, un soir, porté sur ses blanches épaules le secrétaire intime de son auguste père, afin que les pas d'un homme marqués dans la neige ne servissent pas de preuves du rendez-vous. Il est convenu que cette fille, qui n'a sans doute jamais existé, s'appelait Emma ; quant au secrétaire intime, c'était le célèbre historien Eginhard, qui, suivant l'histoire, épousa une noble dame de la cour de l'empereur et roi. La légende, malgré son invraisemblance, a passé d'âge en âge : elle a inspiré des peintres et des poëtes; elle a fourni à MM. Scribe et Auber un charmant opéra-comique, la *Neige* ; enfin elle a souri à M. Bignan pour ce travail difficile qu'on appelle une cantate, et dans lequel il faut renfermer presque tout un drame en quelques vers et en trois ou quatre morceaux.

M. Charlot, premier grand prix de cette année, élève de M. Carafa et de M. Zimmerman, a aussi l'habitude des couronnements. Il a été l'un des élèves les plus distingués du Conservatoire: il y a obtenu le premier prix de piano en 1841, le premier prix d'harmonie et d'accompagnement pratique en 1842 ; il avait déjà mérité dans de précédents concours la mention honorable et le second prix de composition musicale. Le voilà maintenant parvenu au faîte des honneurs classiques et académiques: que ce ne soit pas pour lui le moment d'aspirer à descendre. Au contraire, qu'il s'élève encore et beaucoup. Sa cantate débute heureusement : l'introduction instrumentale a du caractère ; l'air d'Emma est bien fait, et Mlle Lefebvre, de l'Opéra-Comique, l'a chanté à merveille : aussi a-t-il fait plaisir. Mais à mesure que le travail avançait, l'inspiration s'est affaiblie, l'intention a manqué. Le duo d'Emma et d'Eginhard, l'air de Charlemagne, le trio final n'offrent rien de saillant. Il est vrai que M. Charlot mérite indulgence plénière, au moins pour l'un de ces trois morceaux, l'air de Charlemagne. Imaginez un père et un roi dans une situation moins chantante, ou *chantable,* comme eût dit Rabelais, que Charlemagne, venant d'apercevoir sa fille dans la situation que vous savez, et attendant qu'on lui amène les deux criminels, le *portant* et le *porté !*

Nous nommions tout-à l'heure Mlle Lefebvre, et nous lui adjoignons MM. Jourdan et Battaille, qui chantaient les rôles d'Eginhard et de Charlemagne. L'Opéra-Comique avait donc prêté à l'Académie trois belles voix et trois excellents artistes. L'orchestre, conduit par M. Battu, a fait vaillamment son devoir. Allons, monsieur Charlot, partez! L'Italie vous appelle : l'un de vos deux maîtres vous en ouvrira le chemin, vous en indiquera les trésors. Puissiez-vous en revenir chargé de mélodies et, à votre retour, ne rencontrer nulle difficulté à en trouver le placement! Puissiez-vous être plus heureux qu'un certain nombre de vos prédécesseurs, dont nous publions aujourd'hui la liste complète, avec celle des seconds prix et mentions, le titre des cantates et le nom de leurs auteurs! Ce document nous a semblé curieux pour l'histoire de l'art que nous écrivons jour par jour, année par année: nous le publions sans commentaire, laissant à chacun de nos lecteurs le plaisir de faire le sien comme il l'entendra.

La séance annuelle était présidée par M. Picot, chargé de donner l'accolade à tous les jeunes peintres, sculpteurs, architectes, graveurs et musiciens. Outre M. Charlot, premier prix, il a embrassé MM. Alkan (Napoléon) et Hignard, qui en ont, l'un et l'autre, obtenu un second. M. Raoul Rochette a lu une notice historique sur la vie et les ouvrages de M. Garnier, peintre honorable et estimable, qui avait consacré tous ses jours à la peinture, et il a vécu plus de quatre-vingts ans! Cependant il a laissé peu d'ouvrages ; ce qui est tout simple, puisqu'il a passé trente-sept ans entiers à un seul tableau, représentant l'entrée de Napoléon et de Marie-Louise dans le jardin des Tuileries, le jour de leur mariage. L'empire, l'empereur, l'impératrice, avaient disparu depuis longtemps quand le tableau parut et disparut encore plus vite. Décidément, M. Garnier n'était pas fait pour peindre la circonstance. Son chef-d'œuvre est le tableau représentant la *Désolation de la famille de Priam.* M. Raoul Rochette a fort ingénieusement raconté cette existence si simple et apprécié ces productions si rares. L'antipode de M. Garnier, c'est à coup sûr Horace Vernet.

LISTE GÉNÉRALE DES GRANDS PRIX DE COMPOSITION MUSICALE DÉCERNÉS PAR L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS,

Depuis la fondation de ce concours, suivant l'ordre des dates, avec l'âge des lauréats, le nom de leurs professeurs, le titre et le nom des auteurs des cantates.

DATES.	PREMIERS GRANDS PRIX.	DEUXIÈMES GRANDS PRIX.	MENTIONS.	TITRES DES CANTATES AVEC LES NOMS DE LEURS AUTEURS.
1803	**Androt**, âgé de 20 ans, él. de Gossec.	. . . . .	. . . . .	*Alcyone*, d'Arnault.
1804	. . . . .	**Gasse** (24 ans), élève de Gossec . . .	. . . . .	*Cupidon pleurant Psyché*, d'Arnault.
		Bourlens (23 ans), id. . . .		
1805	**Bourlens** (24 ans), élève de Gossec.	. . . . .	. . . . .	Même cantate.
	Gasse (25 ans), id.			
1806	**Bouteiller** (18 ans), élève de Tarchi.	**Dugazon** (24 ans), él. du Conserval.	. . . . .	*Héro*, de de St Victor.
1807	. . . . .	**Daussoigne** (17 ans), él. de Méhul.	**Blondeau** (21 ans), élève de Méhul.	*Ariane*, id.
		Fétis (23 a.), él. du Cons. et de Beethov.		
1808	**Blondeau** (22 ans), élève de Méhul.	. . . . .	. . . . .	*Marie Stuart*, de de Jouy.
1809	**Daussoigne** (19 ans), él. de Méhul.	**Beaulieu** (18 ans), élève de Méhul..	. . . . .	*Agar dans le désert*, id.
		Vidal (20 ans), élève de Gossec . . .		
1810	**Beaulieu** (19 ans), élève de Méhul..	. . . . .	. . . . .	*Héro*, de de St-Victor.
1811	**Chelard** (22 ans), élève de Gossec et de M. Bourlens.	**Cazot** (20 ans), élève de Gossec. . .	. . . . .	*Ariane*, id.
1812	**Hérold** (21 ans), élève de Méhul . .	. . . . .	. . . . .	*La Duch. de Lavalière*, de d'Avrigny.
	Cazot (21 ans), élève de Gossec. . .			
1813	**Panseron** (18 ans), élève de Gossec et de Berton.	**Roll** (25 ans), élève de Reicha et Berton	. . . . .	*Herminie*, de M. Vieillard.
1814	**Roll** (26 ans), él. de Reicha et Berton.	. . . . .	. . . . .	*Atala*, id.
1815	**Benoit** (21 ans), élève de Catel. . .	. . . . .	. . . . .	*Œnone*, id.
1816	. . . . .	**Batton** (18 ans), élève de Cherubini..	. . . . .	*Les Derniers moments du Tasse*, de de Jouy.
		Halévy (17 ans), id.		
1817	**Batton** (19 ans), élève de Cherubini .	**Halévy** (18 ans), élève de Cherubini.	. . . . .	*La Mort d'Adonis*, de Vinaty.
1818	. . . . .	**Leborne** (21 ans), élève de Cherubini.	. . . . .	*Jeanne d'Arc*, id.
1819	**Halévy** (20 ans), élève de Cherubini.	**Poisson** (22 ans), élève de Berton. .	**Defrance** (24 ans), élève de Reicha.	*Herminie*, id.
	Massin (26 ans), élève de Reicha . .			
1820	**Leborne** (23 ans), él. de Cherubini .	**Rifaut** (21 ans), élève de Berton. . .	**Barbereau** (21 ans), él. de Reicha.	*Sophonisbe*, de M. Vieillard.
1821	**Rifaut** (22 ans), élève de Berton. . .	. . . . .	. . . . .	*Diane*, de Vinaty.
1822	**Lebourgeois** (20 ans), élève de Lesueur.	**Barbereau** (23 ans) élève de Reicha.	**Court de Fontmichel**, élève de M. Chelard	*Geneviève de Brabant*, id.
1823	**Boilly** (24 ans), élève de Boïeldieu et de M. Fétis	**Simon** (26 ans) élève de Lesueur . .	. . . . .	*Thisbé*, id.
	Ermel (23 ans), élève de Lesueur. .	**Labarre** (18 ans), élève de Boïeldieu et de M. Fétis	. . . . .	
1824	**Barbereau** (25 ans), élève de Reicha.	**Guillion** (23 ans), élève de Berton et de M. Fétis	**Adam** (21 ans), élève de Boïeldieu et de Reicha.	*Agnès Sorel*, de M. Vieillard.
1825	**Guillion** (24 ans), élève de Berton et de M. Fétis	**Paris** (24 ans), élève de Lesueur . .	. . . . .	*Ariane à Naxos*, de Vinaty.
		Adam (22 ans), él. de Boïeld. et Reich.		
1826	**Paris** (25 ans), élève de Lesueur . .	**Guiraud** (22 ans), élève de Lesueur.	. . . . .	*Herminie*, de Vinaty.
1827	**Guiraud** (23 ans), élève de Lesueur et de Reicha.	**Bienaimé** (24 ans), élève de Berton et de M. Fétis.	. . . . .	*Orphée*, de Berton.
		Ross-Despréaux (25 ans). Berton.		
1828	**Ross-Despréaux** (26 ans), élève de Berton	**Gibert** (22 ans), élève de Berton . .	. . . . .	*Herminie*, de M. Vieillard.
		Berlioz (24 ans), élève de Lesueur et de Reicha		
		Nargeot (28 ans), élève de Lesueur et Reicha		
1829	. . . . .	**Prévost** (20 ans), élève de Lesueur..	. . . . .	*Cléopâtre*, id.
		Montfort (26 ans), élève de Berton, Boïeldieu et de M. Fétis.		
1830	**Berlioz** (26 ans), élève de Lesueur et de Reicha.	**Millault** (22 ans), élève de Boïeldieu, Lesueur et de M. Fétis	. . . . .	*Sardanapale*, de M. Gail.
	Montfort (27 ans), élève de Berton, de Boïeldieu et de M. Fétis			
1831	**Prévost** (22 ans), élève de Lesueur .	**Lagrave** (20 ans), élève de Berton et de M. Fétis	**Thomas** (20 ans), élève de Lesueur et de M. Barbereau	*Bianca Capella*, de M. de Pastoret.
		Elwart (23 ans), élève de Lesueur et de M. Fétis	**Alkan** (19 ans), élève de M. Zimmerman.	
1832	**Thomas** (21 ans), élève de Lesueur et de M. Barbereau	. . . . .	**Boisselot** (21 ans), élève de Lesueur et M. de Fétis	*Hermann et Ketty*, id.
		Lecarpentier (24 ans), élève de Lesueur et de M. Fétis..	. . . . .	
1833	**Thys** (26 ans), élève de Berton et de M. Bienaimé.	**Colet** (25 a.), él. de Berton et de Reicha.	**Placet** (18 ans), élève de Lesueur et de Reicha	*Le Contrebandier espagnol*, id.
1834	**Elwart** (26 ans), élève de Lesueur et de M. Fétis	**De Lacour** (27 ans), élève de Berton, de MM. Fétis et Boëly.	. . . . .	*L'Entrée en loge*, de M. Gail.
1835	**Boulanger** (20 ans), élève de Lesueur et de M. Halévy.	**Bésozzi** (21 ans), élève de Lesueur et de M. Barbereau.	. . . . .	*Achille*, de M. Paulin.
1836	**Boisselot** (25 ans), élève de Lesueur et de M. Fétis	**Cholet** (22 ans), élève de Berton et de M. Zimmerman.	. . . . .	*Velléda*, de M. Bignan.
1837	**Bésozzi** (22 ans), élève de Lesueur et de M. Barbereau	**Gounod** (19 ans), élève de Reicha, Lesueur et de M. Halévy	. . . . .	*Marie Stuart et Rizzio*, de M. Léon Halévy.
1838	**Bousquet** (20 ans), élève de Berton et de M. Leborne.	**Beldevez** (21 ans), élève de Berton et de M. Halévy	**Roger** (24 ans), élève de Lesueur et de Paër	*La Vendetta*, de M. de Pastoret.
		Dancla (20 ans), élève de Berton et de M. Halévy		
1839	**Gounod** (21 ans), élève de Reicha, de Lesueur et de M. Halévy. . . .	**Bazin** (23 ans), élève de Berton et de M. Halévy	. . . . .	*Fernand*, id.
1840	**Bazin** (24 ans), élève de Berton et de M. Halévy	**Batiste** (20 ans), élève de M. Halévy.	**Garaudé** (19 ans), élève de Paër . .	*Héloïse de Montfort*, de M. Deschamps.
1841	**Maillard** (24 ans), élève de MM. Leborne et Barbereau	**Mozin** (23 ans), élève de Berton et de M. Halévy	. . . . .	*Lionel Foscari*, de M. de Pastoret.
		Garaudé (20 ans), élève de Paër . .		
1842	**Roger** (28 ans), élève de Lesueur, de Paër, de MM. Halévy et Carafa .	**Massé** (20 ans), élève de MM. Halévy et Zimmermann.	. . . . .	*La Reine Flore*, id.
		Gautier (20 ans), él. de M. Halévy.		
1843	. . . . .	**Duvernoy** (23 a.), él. de M. Halévy.	**Marchand** (24 ans), él. de M. Fétis.	*Le Chevalier enchanté*, id.
1844	**Massé** (22 ans), élève de MM. Halévy et Zimmerman.	**Merteus** (25 ans), él. de M. Carafa.	. . . . .	*Le Renégat de Tanger*, id.
	Renaud de Vilback (15 a.), élève de M. Halévy			
1845	. . . . .	**Ortolan** (21 ans), élève de Berton et de M. Halévy	. . . . .	*Imogine*, de M. Vieillard.
1846	**Gastinel** (23 ans), élève de M. Halévy.	. . . . .	**Charlot** (19 a.), MM. Carafa et Zimm.	*Vélasquez*, de M. C. Doucet.
1847	**Deffès** (28 ans), élève de M. Halévy..	**Crèvecœur** (28 a.), él. de M. Colet.	. . . . .	*L'Ange et Tobie*, de M. Léon Halévy.
		Charlot (20 ans), élève de MM. Carafa et Zimmerman.		
1848	**Duprato** (21 ans), élève de M. Leborne.	**Bazille** (20 ans), él. de M. Halévy.	. . . . .	*Damoclès*, de M. P. Lacroix.
		Mathias (18 ans), él. de M. Halévy.		
1849	. . . . .	**Cahen** (21 ans), él. de MM. Adam et Zimmerman.	. . . . .	*Antonio*, de M. C. Doucet.
		Jonas (22 ans), élève de M. Carafa.		
1850	**Charlot** (23 ans), élève de MM. Carafa et Zimmerman..	**Morhange-Alkan** (24 ans), élève de MM. Adam et Zimmerman. . . .	. . . . .	*Emma et Eginhard*, de M. Bignan.
		Bignard (28 ans), él. de M. Halévy.		

DERNIERS ÉCLAIRCISSEMENTS

Sur le *Requiem* de Mozart.

Comme la *Transfiguration* de Raphaël, le *Requiem* de Mozart a été longtemps l'objet d'une sorte de culte, qui ne s'est attiédi dans ces derniers temps que parce que la génération actuelle, fatiguée d'admiration, a remis en question la valeur de toute production d'art. Cette sublime inspiration, à laquelle le grand artiste n'a pu mettre la dernière main avant de descendre dans la tombe, excitait d'autant plus d'intérêt qu'une histoire toute mystérieuse se rattachait à son origine. Différentes versions s'en sont répandues; mais celle que rapporte Cramer dans sa notice, plus attachante, plus romanesque, a été la plus généralement admise. Suivant cette version, six mois environ avant sa mort, Mozart, absorbé par de tristes pressentiments de sa fin prochaine, était assis devant sa table de travail, lorsqu'un étranger de grande apparence, qui n'était connu ni de lui ni de sa femme, entra d'un air imposant : « Je suis envoyé vers vous, dit-il, » par une personne de haute distinction.... — Comment se nomme » cette personne? dit Mozart en l'interrompant. — Elle veut rester » inconnue. — Que désire-t-elle de moi? — Quelqu'un, objet de » toutes ses affections, est descendu dans la tombe; elle ne l'oubliera » jamais, et elle voudrait lui rendre hommage en faisant célébrer un » service annuel pour lequel je suis chargé de vous demander un » *Requiem* de votre composition. » Frappé de cette demande au moment où lui-même se considérait comme près de sa fin, Mozart consentit sur-le-champ à la demande de l'étranger. Celui-ci ajouta : « On » ne limite pas le temps de votre travail; pourtant on désire savoir » l'époque où vous pourrez le livrer. — Dans un mois. — Quelle » somme fixez-vous pour vos honoraires? — Cent ducats. — Les » voici. » L'étranger posa en effet la somme sur la table et disparut.

Tout entier à ses sombres préoccupations, Mozart n'écouta pas les observations de sa femme sur cette aventure singulière. Déjà sa tête en feu concevait le plan du *Requiem* demandé. Il se mit immédiatement au travail et y déploya tant d'activité qu'il aurait bientôt épuisé le reste de ses forces, s'il n'eût été détourné de cette occupation par la demande qu'il reçut de Prague pour la composition d'un opéra *(la Clémence de Titus)*, à l'occasion du couronnement de l'empereur Léopold, comme roi de Bohême. Il se rendit immédiatement dans cette ville, et, par un incroyable effort de génie et de facilité, il acheva d'écrire cette nouvelle partition en dix-huit jours.

Ranimé par le voyage et par le succès de son œuvre, Mozart revient à Vienne dans un état de santé meilleur en apparence que lorsqu'il en était parti; mais bientôt les plus fâcheux symptômes reparurent: il se remit à la composition de son *Requiem*; mais à peine s'était-il mis au travail que l'inconnu revint. « Je n'ai pu tenir ma parole, lui » dit Mozart. — Je le sais : vous avez bien fait de ne pas vous y as- » servir; ma's quel terme mettez-vous désormais à l'achèvement de » votre œuvre? — Encore un mois : cet ouvrage m'intéresse plus que » jamais, et j'y veux donner tous mes soins. — Il suffit; mais ces » nouveaux efforts méritent un nouveau témoignage de reconnais- » sance. Voici cent autres ducats. » Mme Mozart fit suivre cet inconnu; mais le domestique chargé de ce soin le perdit de vue dans la foule, et Mozart finit par se persuader qu'il venait de recevoir un avertissement du ciel et qu'il travaillait à son hymne de mort. Rien ne put le distraire de cette idée funeste, qui acheva d'abattre le reste de ses forces. Enfin, il fut contraint de se mettre au lit et expira le 5 décembre 1791, avant d'avoir atteint sa trente-sixième année.

Cette version, recueillie et publiée en Allemagne presque au moment de la mort du grand artiste, se trouve fort affaiblie dans le récit fait par le conseiller de Nissen, d'après les renseignements de sa femme, veuve de Mozart. Voici ce récit. Mozart travaillait à son opéra de *la Flûte enchantée*, lorsqu'un commissionnaire lui apporta une lettre non signée par laquelle on lui proposait d'écrire une *messe de requiem*, en l'invitant à faire connaître l'époque où cet ouvrage serait prêt et le prix qu'il désirerait pour sa partition. Habitué à consulter sa femme, il lui fit part de ce message, ne cachant pas le désir qu'il avait de s'essayer dans la musique pathétique d'église. Sa femme lui conseilla d'accepter la proposition et de demander cent ducats pour le travail. Il remit sa réponse au commissionnaire, disant qu'il ne pouvait indiquer dès ce moment l'époque où il aurait terminé son travail, mais qu'il désirait savoir où il devrait envoyer sa partition quand elle serait prête. Quelques jours après, le même messager revint, apportant non-seulement la somme demandée, mais la promesse d'une autre plus considérable, lorsque l'ouvrage serait achevé. Il ajouta que Mozart pouvait travailler à loisir, mais que toute démarche pour connaître le nom de la personne qui demandait le *Requiem* serait infructueuse. Quelque temps après, au moment où Mozart montait en voiture pour aller écrire à Prague la *Clémence de Titus*, le messager se présenta tout à coup, et tirant la robe de la femme du compositeur, lui demanda ce que deviendrait le *Requiem*. Mozart s'excusa sur l'urgence de son voyage et sur l'impossibilité où il s'était trouvé de prévenir la personne inconnue qui lui avait demandé la messe de morts. Du reste il promit de se mettre à l'ouvrage dès son retour à Vienne. Le messager parut satisfait et s'éloigna. Depuis lors on ne l'a plus revu.

Ce récit laconique et assez vulgaire pour la forme, est à peu près le même pour le fond que l'anecdote rapportée par Cramer d'une manière plus dramatique; mais l'une et l'autre version a pour conclusion le mystère qui a caché jusqu'aujourd'hui le nom de la personne pour qui Mozart écrivit le *Requiem*, et le but de la demande de cet ouvrage. J'ai fait à Vienne, en dernier lieu, quelques recherches à ce sujet; elles n'ont pas été sans succès. Les personnes qui possèdent le premier volume de ma *Revue musicale*, publiée en 1827, peuvent y lire (page 452) des renseignements fournis en 1826 par un certain M. Zawrzel, hautboïste de l'Opéra allemand d'Amsterdam, sur le *Requiem* de l'illustre compositeur; mais la rareté de la collection de ce journal me détermine à reproduire ici le récit de cet instrumentiste. Au mois d'août 1790 (cette date est importante), M. Zawrzel fut présenté au comte de Waldseck ou Waldseg dont le château se trouvait à Stubbach, près de Wiener-Neustadt, à trois lieues de la grande route de Vienne en Hongrie. Le comte venait de perdre sa femme et avait, disait-on, *composé un Requiem* pour les obsèques de la comtesse. On montra à Zawrzel cet ouvrage, qui était terminé jusqu'au *Sanctus*, et très-nettement écrit. Sur l'observation qu'il fit que la partition indiquait des cors de bassette (sorte de clarinette alto courbe dont le son est voilé), et qu'on n'en pourrait trouver à Wiener-Neustadt, le comte répondit que lorsqu'il aurait achevé le *Requiem*, il ferait venir de Vienne des cors de bassette. Zawrzel assure que ce *Requiem* n'était autre que celui de Mozart (non encore entièrement terminé au mois d'août 1790), et il ajoute que le comte faisait souvent exécuter des compositions qu'il avait achetées de leurs auteurs et dont il s'attribuait le mérite.

D'autre part, Godefroi Weber, alors rédacteur de la *Cæcilia*, avait reçu en 1825 une lettre écrite par M. Krüchten, avocat à Pesth, et parent éloigné de la comtesse de Waldseck. Il résulte de cette lettre que le comte, identiquement le même que celui dont parlait Zawrzel, avait fait demander à Mozart le *Requiem* par son maître-d'hôtel, qui lui recommanda le plus grand secret, et le garda lui-même; qu'après avoir reçu successivement les divers morceaux écrits de la main de l'illustre maître, le comte s'enferma dans sa bibliothèque pour les copier de sa propre main et pour les montrer ensuite aux artistes de la ville voisine comme de sa propre composition; que le *Requiem* fut étudié et répété chez l'oncle de M. Krüchten à Neudstadt, où se réunissaient toutes les semaines un nombre considérable d'artistes et d'amateurs. Godefroi Weber tint d'abord cette lettre secrète, parce que M. Krüchten, espérant toujours retrouver dans le pays le véritable manuscrit, ou du moins une bonne copie de l'œuvre de Mozart ne voulait pas effayer les personnes encore vivantes dont

l'amour-propre aurait pu être compromis dans cette affaire; mais la mort du comte, arrivée bientôt après, ayant écarté cette difficulté, M. Krüchten autorisa Weber à publier sa lettre, à laquelle il ajouta quelques nouveaux détails. On voit entre autres choses dans sa seconde lettre, que le comte de Waldseck avait déjà cherché à faire passer pour sienne une symphonie que le maître de chapelle de l'abbaye voisine de Zistertitt, bon connaisseur, déclara être de Mozart. Il ajoutait enfin que parmi les personnes encore existantes alors qui avaient contribué à l'exécution primitive du *Requiem* dans l'abbaye de Zistertitt, se trouvaient sa cousine, qui y chantait la partie de soprano, et le père *Marian*, moine de l'abbaye et bon violoniste. On a donc, disait en terminant M. Krüchten, quelque espoir de retrouver l'œuvre originale que s'était attribuée le comte, généralement regardé d'ailleurs comme un faible musicien, incapable d'un pareil travail. Cet espoir s'est réalisé, comme je le dirai plus loin.

Tels sont les faits que depuis longtemps je désirais éclaircir : mon récent séjour à Vienne m'en a fourni l'occasion et les moyens. M. Fischhoff, excellent professeur de piano et artiste doué du sentiment le plus vrai et le plus délicat dans l'exécution de l'ancienne musique classique; M. Fischhoff, qui, d'ailleurs, possède une bibliothèque très-riche de musique des plus grands maîtres et qui se livre à l'étude sérieuse de l'histoire de l'art, s'est occupé spécialement de Mozart et de ses œuvres, remontant aux sources et portant le plus grand soin dans l'investigation des faits. Il a bien voulu me communiquer une partie de ce qu'il sait très-pertinemment de ces choses. Je dois l'avouer : les renseignements qu'il m'a fournis sur le compositeur qui m'est le plus sympathique et m'inspire l'admiration la plus vive et la moins limitée, ces renseignements, dis-je, m'ont affligé. Il est, hélas! trop vrai que ce grand homme, vraisemblablement découragé par sa condition précaire et par l'indifférence de la cour impériale et de la haute société pour son incomparable talent, s'est abandonné à une vie de désordre et de dissipation qui a augmenté la gêne de son intérieur. Or, dans ses moments d'embarras pécuniaires, il paraît qu'il cédait quelquefois aux demandes qui lui étaient faites de compositions dont certains amateurs ou artistes même s'attribuaient le mérite, en étant devenus propriétaires par l'argent qu'ils lui donnaient. Il est parfaitement connu que le beau quintette pour piano, flûte, hautbois, cor et basson, a paru d'abord sous un autre nom que le sien, au grand étonnement et scandale de ses amis, auxquels il ne put donner que des explications embarrassées, et que l'œuvre ne lui fut restituée dans une édition subséquente que par suite des clameurs des artistes qui avaient entendu l'ouvrage au moment où il venait de le terminer. On vient de voir ce que disent Zawrzel et Krüchten de la symphonie que le comte de Waldseck fit exécuter comme sienne; il n'est que trop vraisemblable qu'il en a été de même du *Requiem*, et que la disparition du manuscrit original a été la conséquence du marché qui en a livré la possession à ce comte. Mme Mozart, qui, seule, aurait pu fournir à cet égard des renseignements positifs, ne s'est jamais expliquée d'une manière nette et positive, comme je le démontrerai plus loin.

Quoi qu'il en soit, après la mort de Mozart, sa veuve s'occupa activement de la recherche des œuvres de son illustre époux, et vendit une partie de ses manuscrits originaux à la maison Breitkopf et Hærtel, de Leipsick, une autre à M. André d'Offenbach, et des fragments à quelques autres éditeurs, artistes ou amateurs. Au nombre des ouvrages cédés à MM. Breitkopf et Hærtel se trouvait la partition du *Requiem*, qui bientôt après parut avec la grande partition de *Don Juan* et les concertos de piano, publiés pour la première fois; mais à peine cette édition eut-elle vu le jour, que des doutes s'élevèrent sur l'authenticité du *Requiem*, et que le bruit courut que Süssmayer, élève de Mozart et son ami, en avait écrit la plus grande partie. Etonnés de pareilles assertions et voulant s'éclairer sur ce qu'elles pouvaient avoir de vrai, les éditeurs s'adressèrent à Süssmayer lui-même et le prièrent de leur déclarer la vérité. Sa réponse fut insérée dans le premier numéro de la quatrième année de la *Gazette musicale* de Leipsick (octobre 1801). On y lit ces paragraphes, qui seront l'objet d'une discussion étudiée dans la suite de ce travail :

« La mort avait surpris Mozart au milieu de cette dernière œuvre » (le *Requiem*); sa veuve, prévoyant que ses ouvrages seraient re- » cherchés, engagea plusieurs compositeurs à y mettre la dernière » main. Les uns s'excusèrent sous prétexte d'affaire, d'autres » avouaient avec franchise qu'ils n'oseraient commettre leur réputa- » tion avec le génie de Mozart. On s'adressa enfin à moi, parce qu'on » savait que j'avais exécuté et chanté avec Mozart plusieurs morceaux » de cette composition, qu'il s'en était souvent entretenu avec moi, » et m'avait communiqué ses idées sur la partie de l'accompagne- » ment qui était encore à faire. J'ai fait de mon mieux, et je désire » que les connaisseurs retrouvent dans mon travail les traces du génie » immortel de Mozart.

» Les morceaux qui étaient à peu près terminés sont le *Requiem* » *æternam*, le *Kyrie*, le *Dies iræ* et le *Domine Jesu Christe*. Les » quatre parties chantantes et la basse chiffrée de ces morceaux sont » entièrement de sa main; mais l'instrumentation n'était que motivée » en divers endroits. Le dernier verset du *Dies iræ* qu'il a composé » est le *Quâ resurget ex favillâ*, à commencer du *Judicandus homo* » *reus* (1), le reste du *Dies iræ*, le *Sanctus*, le *Benedictus* et l'*Agnus* » *Dei* m'appartiennent seuls; et pour donner plus d'unité à l'ou- » vrage, je me suis permis de répéter la fugue du *Kyrie* au *Cum* » *sanctis*, *etc.* »

Après ces explications de Süssmayer, on ne parla plus de l'affaire du *Requiem*, et dans l'opinion publique on en revint même à considérer cet ouvrage comme l'œuvre de Mozart seul. Les choses étaient en cet état depuis près de vingt-cinq ans, lorsque Godefroi Weber, alors rédacteur principal du journal de musique *Cœcilia*, ramena l'attention des amateurs et des artistes sur cette question : *Quelle est la part qu'a eue Mozart dans la composition du* Requiem, *et quel est le degré de mérite de cet ouvrage?* Après avoir rapporté en entier la lettre de Süssmayer, Weber élève des doutes même sur ce que cette lettre attribue à Mozart dans la composition du *Requiem*. Plusieurs articles de la *Cœcilia* ont pour objet une critique très-amère et très-injuste de l'ouvrage, dont le but est de démontrer que ce qu'on a donné comme une des plus belles productions du grand artiste a été tiré de papiers épars, fruits des études de sa jeunesse, et qu'il ne destinait point à voir le jour. Non seulement, dit-il, le *Requiem* n'est pas l'un des plus beaux ouvrages de Mozart, mais c'est une sorte de pastiche d'une valeur très-médiocre, indigne du talent de l'illustre compositeur.

Il serait difficile de donner une idée juste de l'irritation qui fit naître cette attaque inattendue. Tous les artistes allemands s'émurent d'une telle irrévérence; les articles de journaux, les pamphlets, les lettres particulières, rien ne fut épargné; on peut dire même que dans la défense d'une cause juste, les antagonistes de Weber dépassèrent toutes les bornes de l'impolitesse, et qu'ils ne respectèrent pas même l'honnête homme. C'était sans doute une grande imprudence de venir jeter, comme il l'avait fait, le défi à l'opinion publique; imprudence d'autant plus malheureuse que Weber publia sa critique peu de temps après avoir lui-même donné au public un *Requiem* de sa composition, que tout ce bruit n'a pas tiré de son obscurité. On l'accusa d'avoir voulu relever le mérite de sa composition par la dépréciation d'un chef-d'œuvre. Peut-être y a-t-il quelque chose de cela dans sa malheureuse entreprise. Quoi qu'il en soit, il n'en recueillit que des chagrins. Forcé de se défendre, il le fit avec humeur et vit se prolonger le débat pendant plusieurs années. S'il eût vécu plus longtemps (2), il aurait eu de plus l'affront de voir retrouver le manuscrit original du *Requiem*, de la main même de Mozart; car ce manuscrit existe aujourd'hui dans la bibliothèque impériale de Vienne.

(La suite au numéro prochain.) FÉTIS père.

(1) C'est le premier des quatre derniers vers de la prose des morts.

(2) Godefroi Weber est mort le 12 septembre 1839, à l'âge 60 ans.

DE L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE

Appliquée à l'enseignement.

Rejetée autrefois vers les degrés inférieurs de l'échelle sociale, moins encore par le préjugé que par la faute des praticiens eux-mêmes, dépourvue, à de rares exceptions près, de toute dignité morale, la profession d'artiste musicien n'a commencé que bien tard, dans la dernière moitié du XVIIIe siècle environ, à rougir de son humiliante situation, à s'affranchir de ses entraves serviles, pour s'élever insensiblement jusqu'à ce rang indépendant et honorable que l'opinion s'empresse de lui reconnaître aujourd'hui. Ce serait s'abuser que d'attribuer exclusivement cette œuvre de régénération à la seule influence du développement de l'art et des talents. Il en faut surtout rapporter la gloire au progrès considérable que l'ordre entier des musiciens a fait assez rapidement dans les voies de la moralisation. C'est par là qu'il a véritablement regagné l'esprit public et obtenu des droits légitimes à la considération et au respect. Mais quoi! est-ce là son ultimatum? Tout est-il achevé, et cette conquête sociale doit-elle compter pour la dernière? Loin de là. Dans sa marche ascensionnelle, le corps des musiciens n'a pas encore rencontré ses colonnes d'Hercule.

Nous ne lui avons rappelé l'obscurité de son origine qu'afin de l'engager à ambitionner une position plus éclatante dans l'avenir. Mais pour l'atteindre, cette position nouvelle et plus haute, dont l'opinion ne peut lui faire encore l'abandon, les prestiges de l'art, les nobles inspirations du sens moral épuré, ne peuvent plus être ses seuls points d'appui, ses seuls leviers. La civilisation a pénétré trop profondément toutes les couches de la société pour que désormais le musicien conserve l'espoir de mériter sans restriction et de fixer complétement l'estime générale, si chez lui la culture de l'intelligence ne marche de pair avec la culture du talent. La valeur isolée de l'habileté mécanique ne saurait plus suffire, et, dans le musicien, l'homme devra s'élever pour élever d'autant l'artiste.

Aussi, nous rallions-nous volontiers à l'opinion de ceux qui pensent et disent que, jusqu'à ce jour, l'usage, et on ne sait quel reste de routine barbare, ont fait et font encore à la tribu des musiciens une part infiniment bornée dans le domaine de l'instruction générale. N'est-il pas déplorable, en effet, que, rompus, après de longues années et de laborieux efforts, à toutes les difficultés du mécanisme instrumental, initiés à toutes les traditions scolastiques de l'art d'écrire, la plupart des musiciens, exécutants ou compositeurs (sauf quelques individualités vigoureuses que la puissance de la pensée, de la volonté ou le hasard des circonstances a dérobées à la proscription commune), manquent absolument de ces connaissances élémentaires, qui sont comme la base obligée de toute éducation libérale et qui posent sérieusement un homme dans le monde? N'est-il pas contraire à la raison que, dans les études préparatoires du plus idéal de tous les arts, la culture de l'esprit, et partant l'idéalité même, ne soit comptée pour rien? En effet, personne ne l'ignore, le vice radical, le péché originel de la masse des musiciens, si bien qu'ils possèdent la pratique de leur art, est de ne savoir que la musique, et rien, ou peu s'en faut, en dehors de la musique. Cette incapacité anormale, si elle se perpétuait, non-seulement empêcherait le corps musical de s'élever à la valeur sociale qu'il doit espérer dans d'autres conditions, mais le forcerait à rétrograder, à descendre par cela seul que toutes les autres classes de la société artistique et intellectuelle, ne se bornant pas étroitement à leur simple spécialité respective, l'auraient promptement dépassé.

Certes, la chose est grave, et il y aurait beaucoup à dire sur un sujet aussi fécond en réflexions dignes d'intérêt. Nous laisserons cependant de côté, en la réservant pour une époque plus favorable et mieux préparée, cette question qui n'est point mûre encore peut-être. Nous admettrons même, si on le veut, qu'il n'y a pas urgence absolue à réclamer dès ce moment, au profit des écoles de musique, quelque enseignement autre que celui des diverses parties de la musique. Mais du moins faudrait-il que ces diverses parties y fussent toutes professées. Or, voilà ce que personne n'oserait affirmer, puisqu'il est de notoriété publique qu'une des branches les plus importantes, les plus riches, une des spécialités les plus susceptibles d'étendre l'horizon des idées, de former le jugement et le goût, d'éveiller une grande et salutaire émulation, de spiritualiser et poétiser la pratique, l'histoire de la musique enfin, ne figure nullement sur le programme de l'enseignement officiel. Aussi admirez dans quelle profonde ignorance du passé de l'art est plongée l'immense majorité de nos musiciens français; les sommités seules n'ont dû qu'à des études isolées ce complément indispensable d'une véritable éducation musicale; tout le reste n'a que les idées les plus confuses ou les plus fausses des époques antérieures : quelques noms de compositeurs et de virtuoses, quelques titres d'ouvrages fameux, dont la célébrité traditionnelle s'est perpétuée de génération en génération et par ouï-dire, quelques pauvres anecdotes banales, la plupart controuvées ou étrangement dénaturées, c'est en général tout le bagage historique du gros des musiciens. Ne vous hasardez à leur demander ni le nombre des grandes écoles italiennes, allemandes, et même françaises, leur date, leur filiation, les traits caractéristiques qui les distinguent, ni la part justement attribuée à chaque virtuose éminent dans la somme totale des progrès de l'art, ni la série des perfectionnements successifs apportés à la construction des instruments, voire même de celui sur lequel ils ont acquis une remarquable exécution. Encore moins devez-vous vous enquérir auprès d'eux des révolutions capitales opérées dans la musique sacrée et la musique dramatique, dans le chant, dans les différentes formes de composition instrumentale; des points saillants de la biographie d'artistes illustres en leur temps; des meilleures productions de la littérature, de la bibliographie et de la critique musicales. Ils ne le savent point, ou ils le savent si mal, que mieux vaudrait n'en avoir pas le premier mot.

Comment d'ailleurs l'auraient-ils appris, eux qui ne pouvaient avoir ni le temps ni les moyens matériels, ni la volonté réfléchie, de chercher à combler ce vide après coup, ni certainement la conscience de la haute utilité des études historiques? Lequel d'entre eux, cependant, ne jugerait, par le simple instinct du bon sens, comme tout-à-fait incomplet un littérateur moderne qui serait étranger aux variations consécutives de la langue, aux époques décisives de notre littérature nationale, à la lecture des prosateurs et des poëtes supérieurs de tous les siècles? Lequel ne comprendrait parfaitement à quel point serait monstrueuse et ridicule l'ignorance d'un peintre, d'un sculpteur, d'un architecte, d'un chorégraphe qui ne connaîtrait pas suffisamment les phases, les transformations, les diverses périodes de son art? Or ce qui semblerait condamnable et vraiment dérisoire dans un décorateur, un ornemaniste, un costumier, dans toute profession, en un mot, artistique ou industrielle, rattachée par un côté au sens poétique et par l'autre aux délicatesses raffinées du goût et de la civilisation, le devient à un bien autre degré chez le musicien, qui ne saurait trop agrandir le cercle de ses pensées, trop multiplier autour de lui les objets de comparaison, trop se pénétrer des vraies notions du bon et du beau, afin d'étayer son style en quelque genre que ce soit, sur des principes solides, de discerner rapidement les traces du faux goût, de se ménager enfin une voie saine, nette, précise, des possibilités, des tendances, de la marche une et continue de l'art au travers des écarts et des fantaisies de la mode et de l'influence variée des époques.

Loin de nous, on le comprend sans doute, la folle pensée de réclamer ici pour le musicien le luxe stérile d'une érudition vaine, oiseuse, emphatique, et le savoir d'un docteur en *us*, qui chargerait sa mémoire d'un inutile fardeau, sans jeter la moindre clarté dans son esprit. A Dieu ne plaise que notre prétention aspire à la faire errer parmi les ruines des notations mortes, dans les ténèbres des systèmes équivoques de la musique des Egyptiens, des Grecs, des Indous, des Chinois, dans ces dédales mystérieux et peu explorés où l'archéologie

patiente a seule le droit et le courage de porter le flambeau de l'investigation ! On ne nous prêtera pas certainement cette bizarre énormité. Ce que nous sollicitons en faveur des générations de musiciens qui vont suivre, c'est la faculté de posséder quelque chose de plus que la pratique de la musique contemporaine; c'est le pouvoir de percer le nuage d'une ignorance qu'il est bon de traquer partout et toujours; c'est le moyen de saisir dans les grandes lignes et les principaux aspects de l'histoire le lien secret, mais indissoluble, qui unit le passé au présent, fil conducteur que rien ne peut rompre.

Il ne faut plus qu'un chanteur de quelque mérite ignore sans honte jusqu'aux noms de ses meilleurs devanciers, et reste court, s'il est nécessaire de comparer les qualités et les défauts des diverses méthodes des écoles jadis florissantes. Il ne faut plus qu'un lauréat puisse n'avoir pas une idée nette et lucide des styles de tous les temps, de la manière des plus habiles maîtres, des formules qui caractérisent les époques, des agrandissements consécutifs du domaine de l'harmonie, de l'instrumentation, de la composition idéale. Il ne faut plus que l'instrumentiste ait à rougir de ne connaître ni l'arbre généalogique des pères de sa spécialité, ni l'individualité de leurs types, ni les conquêtes progressives du mécanisme, ni les améliorations introduites dans la facture de son instrument.

Il faut enfin qu'héritier du passé, l'artiste ait parcouru d'un regard attentif les détails de la formation de ce riche héritage, qu'il ne recueille que pour le léguer plus riche encore à l'avenir. Si notre vœu se réalisait, le premier bienfait de l'enseignement historique, dirigé avec intelligence et mesure, serait d'apprendre au jeune musicien à s'affranchir du joug des formules contemporaines auxquelles l'habitude le soumet machinalement; de donner une forte impulsion à son esprit d'initiative; de lui offrir des modèles de style raisonnés, des types multipliés d'un précieux exemple; de lui faire sentir l'unité, la suite logique de tant de modifications différentes, rayonnant toutes vers un but commun, et par là de lui inspirer cette foi dans les destinées de l'art qui manque beaucoup trop à notre époque.

Indiquer le mal, c'est appeler le remède. A d'autres le devoir de l'appliquer. L'administration tient en main la lance de Télèphe. Le même pouvoir qui a fait la blessure a le moyen de la guérir. Nul homme loyal et de droit sens ne niera, nous le croyons, la nécessité de la cure.

MAURICE BOURGES.

THÉATRE CARCANO A MILAN.

L'*Indépendance belge* contenait dernièrement de curieux détails sur la réouverture de ce théâtre. Nos lecteurs pourront juger par cet échantillon de la situation actuelle des artistes et de la musique en Italie.

« Quand la Scala fut fermée, les musiciens de l'orchestre de ce théâtre, qui sont au nombre de quatre-vingt-dix, considérés comme les meilleurs exécutants de Milan, conçurent le projet d'organiser des concerts qu'ils donnèrent au théâtre Carcano. Le public se fit en quelque sorte un devoir d'humanité de favoriser cette entreprise. Pendant quelque temps, les concerts de Carcano furent suivis par un nombreux auditoire et les *professori* de l'orchestre n'eurent qu'à se louer de l'idée qu'ils avaient eue. Cependant l'été vint, on partit pour la campagne, et nos pauvres symphonistes jouèrent dans le désert. Il est difficile de soutenir pendant longtemps l'intérêt de concerts presque quotidiens. La seule chance était de créer un théâtre lyrique pour tenir lieu de la Scala, en évitant les frais considérables que nécessitent les représentations données dans cette salle. Les *signori professori* s'associèrent donc pour fonder un théâtre. Il y avait de tout dans cette association, du talent, du zèle, une grande envie de contenter le public et de réussir; mais d'argent, point. Celui-ci apporta son violon, celui-là sa clarinette, un troisième sa flûte, le reste à l'avenant; nul ne fournit un écu. Il fallait cependant engager une troupe. Comme les gros bonnets de la scène lyrique ne se fussent pas satisfaits d'une perspective d'appointements hypothéqués sur le bois et le cuivre des instruments de l'orchestre, il fallut se contenter pour premiers sujets de chanteurs de troisième ordre, qui, n'ayant pas d'emploi, couraient volontiers la chance de recevoir une partie quelconque de leurs appointements. C'est ainsi que fut constitué le seul théâtre d'opéra que possède actuellement la ville de Milan, où l'on a vu jadis jusqu'à trois spectacles lyriques en pleine exploitation. C'est à ce théâtre, à Carcano, que je viens d'entendre, à deux jours d'intervalle, *Don Pasquale* de Donizetti, et les *Due Foscari* de Verdi.

» On parle à Milan du théâtre Carcano comme d'un petit spectacle. Je ne fus pas médiocrement surpris de me trouver dans une salle à cinq rangs de loges, plus grande que notre Théâtre-Royal. Quel triste aspect, du reste ! Sur un fond, jadis blanc et maintenant sans nuance appréciable, se détachent ou plutôt ne se détachent pas, des ornements dont les couleurs déteintes ne permettent pas de saisir les contours. Conformément à un usage généralement suivi en Italie, le fond des loges n'est pas d'une couleur uniforme : chaque locataire fait tapisser la sienne selon sa fantaisie. A la Scala, on en voit beaucoup qui sont garnies de riches tentures et d'un mobilier élégant; mais à Carcano, on ne s'est généralement pas élevé au-dessus du luxe d'un papier à cinquante centimes le rouleau. On aura cru sans doute compenser la mauvaise qualité de la matière par la variété des dessins et des couleurs, car il n'y a pas deux de ces papiers qui se ressemblent. Cette arlequinade fait le plus pitoyable effet. Ajoutez, pour compléter l'ensemble peu riant du coup d'œil, que les spectateurs sont dans une demi-obscurité à Carcano, comme dans tous les théâtres d'Italie. Partant de ce principe assez vrai, il faut le reconnaître, que l'effet de la scène est d'autant plus grand qu'il y a moins de lumière dans la salle, on tient celle-ci dans un crépuscule qui fait qu'avec les meilleurs yeux du monde, il est impossible de distinguer un visage de connaissance d'un rang de loges à l'autre. On ne comprend pas comment les femmes n'aient pas réclamé contre un usage si préjudiciable à leur coquetterie.

» Le premier coup d'archet se fait entendre; je suis tout oreilles, car l'orchestre de Milan, composé d'*eccellentissimi professori*, passe pour le meilleur de l'Italie. Je m'accuse d'abord de mal entendre; mais je suis enfin obligé de reconnaître que les instruments à vent ne sont pas d'accord. Une chose me frappe encore, c'est la singulière et peu judicieuse disposition de l'orchestre. D'un côté sont les violons, les altos et les basses; de l'autre, tous les instruments à vent. De cet arrangement résulte un manque absolu de fusion dans les effets de sonorité; les instruments à cordes sont complétement écrasés par les sons stridents des bassons, des hautbois, des clarinettes, qui sont ici fort dures, et par ceux de toute la bande cuivrée. Composé de quatre-vingts virtuoses, l'orchestre joua l'ouverture de *Don Pasquale* avec un excès d'énergie que j espérais lui voir contenir dans le reste de l'opéra. Malheureusement cet abus de la force se manifesta pendant toute la durée de la représentation. Pas une des nuances délicates qui sont en grand nombre dans la spirituelle musique de *Don Pasquale* ne put être appréciée. Les malheureux chanteurs, contraints de lutter contre ce perpétuel orage instrumental, me faisaient vraiment pitié. Bien qu'il soit souvent arrivé de recommander à l'orchestre du Théâtre-Royal de Bruxelles plus de délicatesse dans l'accompagnement du chant, je déclare qu'il est, sous tous les rapports, supérieur à celui de Milan.

» Ce sont de piètres chanteurs, je vous jure, que ceux par lesquels j'ai entendu défigurer l'autre soir la partition de *Don Pasquale*. Le ténor, chose étrange, a le timbre guttural des ténors allemands sans en avoir l'éclat. Du reste, il n'a pas la moindre notion de l'art du chant. Même observation à l'égard de la prima donna, dont la voix est aigre et mal posée. Le baryton est au moins médiocre, et la basse

complète, par sa nullité, ce triste ensemble. Et c'est là l'unique spectacle musical de Milan! Il faut dire qu'on paraît apprécier généralement la qualité du personnel chantant du Carcano, car la salle était garnie à peu près comme lorsqu'on joue une comédie de Molière au théâtre de la Monnaie. Ce n'a pas été toutefois sans étonnement que j'ai vu des spectateurs italiens applaudir à des vociférations du ténor et à de prétendues vocalisations de la prima donna qui eussent révolté jadis des oreilles ultramontaines. Il paraît que l'on se fait à tout, et que le goût s'altère à la longue, même chez les nations douées de l'instinct le plus délicat.

» Les *Due Foscari* de Verdi ont été exécutés à peu près aussi mal que *Don Pasquale*. Cependant l'inhabileté des chanteurs s'y est moins fait sentir, parce que c'est de la musique sans finesse, et qu'il suffit de pouvoir crier pendant trois heures pour répondre aux intentions du maestro. »

GRANDE SOCIÉTÉ PHILHARMONIQUE DE PARIS.

Cette société, qui n'existe que depuis un an, occupe déjà dans l'art musical le rang le plus honorable et s'est conquis l'estime des artistes et les sympathies du public. On n'a pas oublié les beaux concerts qu'elle a donnés l'année dernière, concerts également remarquables par la perfection de l'exécution et par le choix des œuvres qui formaient les programmes. Le cours de ces concerts, qui avait été interrompu pendant l'été, va reprendre au commencement de la saison d'hiver.

Les Concerts, au nombre de six, auront lieu sous la direction de M. Berlioz, dans la salle Sainte-Cécile, rue de la Chaussée-d'Antin, 49 bis, le second mardi des mois de novembre, décembre, janvier, février, mars et avril, à huit heures du soir.

Le prix des places est fixé comme il suit :

Stalles d'orchestre, 6 fr.—Stalles de parquet, 5 fr.—Amphithéâtre, 3 fr.—Galerie, 2 fr.

On s'abonne pour les six Concerts, aux Stalles d'Orchestre et aux Stalles de Parquet seulement, au prix de 30 fr. pour les Stalles d'Orchestre et de 24 fr. pour les Stalles de Parquet. On prend des billets d'avance et des abonnements chez MM. Brandus et Cie, éditeurs de musique, rue de Richelieu, 87, et rue Vivienne, 40, et le soir du Concert, au bureau de la salle Sainte-Cécile.

Un premier Concert extraordinaire qui ne sera pas compris dans ceux de l'abonnement, aura lieu le mardi 22 octobre prochain, à huit heures du soir. En voici le programme :

Première partie : 1° Symphonie en *ut mineur*, *Beethoven*. — 2° *Sara la Baigneuse*, ballade à trois chœurs, paroles de M. Victor Hugo (exécutée pour la première fois), *H. Berlioz*. — 3° Air chanté par Mlle Lefebvre, *Donizetti*. — 4° *Le Chant des Chérubins*, chœur sans accompagnement (fragment du répertoire de la chapelle de l'empereur de Russie, exécuté en France pour la première fois), *Bortniansky*.

Deuxième partie : 5° Ouverture des *Francs Juges*, *H. Berlioz*. — 6° *Le Cinq Mai*, chant sur la mort de l'empereur Napoléon, paroles de Béranger, chanté avec chœur et orchestre par M. Barroilhet, *H. Berlioz*. — 7° Chant des *Naïades d'Obéron*, *Weber*. — 8° *Quis enarrabit*, grand chœur, *Lesueur*.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, le *Rossignol*, suivi de *Stella*.

*** Le *Prophète* a reparu lundi dernier. C'était la 74e représentation du chef-d'œuvre, qui depuis ce jour n'a pas quitté l'affiche. Lundi, la recette s'est élevée à 10,764 fr. Mercredi et vendredi, elle s'est maintenue à peu près au même chiffre. L'Alboni a retrouvé dans le rôle de Fidès tous les beaux effets qu'elle y avait produits tout d'abord. Roger s'est montré supérieur dans le rôle de Jean de Leyde, et Mme Hébert-Massy a très-bien rempli celui de Berthe. Le trio des Anabaptistes a maintenant pour interprètes Levasseur, Gueymard et Guignot, qui succèdent à Euzet et à Genibrel. Mlle Plunkett et Petitpa sont fort applaudis dans le charmant ballet du 3e acte.

*** Lundi dernier, la *Fée aux Roses* reprenait sa place, toujours avec la gracieuse Mlle Lefebvre, qui, dans le rôle de Nérilha, ne laisse regretter personne. Hermann Léon remplaçait Battaille dans le rôle d'Atalmuc, dont, en artiste consommé, il a su arranger la physionomie et la recomposer à sa manière. Il s'est vieilli et enlaidi afin de justifier l'antipathie de Nérilha pour sa personne ; mais il a chanté de manière à vaincre cette répugnance par le charme de sa voix. C'est là un sacrifice qu'on lui pardonnera de n'avoir pas fait.

*** On répète activement la *Dame de pique*, le nouvel opéra de MM. Scribe et Halévy. C'est Couderc qui jouera le rôle primitivement confié à Hermann Léon.

*** On a repris les répétitions de *Séraphine*, ouvrage en deux actes, de MM. de Saint Georges et Saint-Julien. Mlle Lemaire doit débuter dans cette pièce. Les autres rôles seront remplis par Mocker, Ricquier, Ponchard et Palianti.

*** La réouverture des classes au Conservatoire de musique et de déclamation a eu lieu jeudi dernier.

*** Une classe de chant populaire à l'usage des adultes et destinée à l'enseignement simultané du chant vient d'être ouverte au Conservatoire national de musique et de déclamation. Cette classe, tenue par M. Edouard Batiste, professeur titulaire, aura lieu deux fois par semaine, les mardi et vendredi, de 7 à 9 heures du soir. On s'inscrit tous les jours au bureau du surveillant des classes du Conservatoire, faubourg Poissonnière, 15, de 9 à 4 heures, et aux heures des leçons.

*** Aujourd'hui dimanche, distribution des prix au Gymnase musical militaire, suivie d'un exercice des élèves.

*** Une circulaire récente du ministre de l'intérieur, rendue en exécution de la loi votée par l'Assemblée nationale, rappelle aux préfets et aux administrateurs, que les romances et les chants destinés à être exécutés en public, sont essentiellement soumis à la censure.

*** Vivier est à Paris; il arrive de Belgique et doit bientôt retourner en Angleterre.

*** Mlle Sophie Bohrer, la jeune et célèbre pianiste, est aussi en ce moment dans la capitale.

*** Un grand concert vocal et instrumental sera donné à Melun, dans la salle de spectacle de la ville, le dimanche 20 octobre, à 7 heures du soir, au profit de la caisse des secours et pensions de l'association des artistes musiciens, sous le patronage des autorités municipales. En voici le programme. — Première partie : 1. Ouverture de la *Muette de Portici* d'Auber. 2. Chœur du *Songe d'une nuit d'été* de A. Thomas. 3. Duo de hautbois et basson sur des motifs de *Norma* de Bellini, arrangé par M. Jancourt, exécuté par MM. Triebert et Jancourt. 4. Air de *Charles VI*, d'Halévy, chanté par M Wartel. 5. Morceau de musique militaire de A. Adam exécuté par le corps de musique du 7e lanciers. 6. Air de la *Rose de Péronne*, chanté par Mme Hébert-Massy. 7. Chœur du *Fanal* de A. Adam. — Deuxième partie : 1. Ouverture du *Roi d'Yvetot* de A. Adam. 2. Air chanté par Ponchard. 3. Solo de flûte composé et exécuté par M. Pétiton. 4. Romance chantée par Mme Hébert Massy. 5. Fantaisie pour le violon sur la *Favorite*, composée et exécutée par M. Alard 6. Romances chantées par M. Wartel. 7. Morceau de musique militaire. — L'orchestre, composé d'artistes et amateurs de Paris, de Fontainebleau, de Melun et de Montargis, sera conduit par M. Georges Bousquet; les chœurs, composés d'orphéonistes de Paris, de Sens, de Fontainebleau, de Nemours et de Melun, seront dirigés par M. Delaporte.

*** Les journaux de Madrid parlent avec beaucoup d'éloges du talent déployé par M. Emile Forgues, jeune pianiste de Bordeaux, dans les concerts donnés par lui à Saint-Sébastien, à Bilbao et aussi dans cette capitale.

*** M. Saloman, compositeur danois, vient d'épouser Mlle Nissen, cantatrice suédoise.

*** Entre tous les orchestres de danse que Paris voit reparaître aux approches de l'hiver, il faut signaler celui des bals de la salle Sainte-Cécile, dirigé avec une verve entraînante par Denault, l'excellent cornet à pistons. Les quadrilles, valses, rédowas du *Prophète*, de la *Fée aux Roses*, de *Giralda*, les polkas de Wallerstein, exécutés en perfection, attirent, trois fois la semaine, un public considérable dans la brillante salle de la rue de la Chaussée-d'Antin, splendidement décorée.

*** L'*écho inattendu*. — Un Lorrain, qui avait acheté une petite terre dans le pays de Liége, sur les bords de la Meuse, se trouvant à table avec plusieurs propriétaires voisins, qui vantaient à qui mieux mieux certains échos de leurs jardins, annonça effrontément qu'il avait dans son parc un écho qui répétait douze fois le mot prononcé. Ce fait, qui n'est pourtant pas impossible, sembla si merveilleux que la compagnie refusa d'y croire : si bien que le Lorrain piqué invita tous ses auditeurs à déjeuner pour le lendemain, promettant de les rendre juges de ce qu'il avançait. En les attendant, il cacha son jardinier Pierre dans un bosquet, après lui avoir prescrit de répéter douze fois, sur des tons variés, le mot qu'on lui lancerait, lui expliquant comme quoi il voulait faire croire à un écho prodigieux dans son jardin; ce que Pierre, qui était un Lorrain du pays de son maître, parut comprendre parfaitement. Après le déjeuner, la société vint au jardin, pour prononcer sur l'effet promis. En arrivant à un certain endroit, le maître de la maison arrêta ses convives, leur disant que c'était de là qu'il fallait parler à l'écho; il invita en même temps la société à jeter quelque parole. Mais on le pria de

commencer, pour donner l'exemple; et le Lorrain cria d'une voix forte : Es-tu là? L'écho répondit : — Oui, monsieur, j'y suis depuis deux heures.

Chronique départementale.

*** *Marseille*, 5 octobre. — La reprise de *Ne touchez pas à la Reine* était hier soir une véritable fête de famille pour le public marseillais. L'exécution de ce charmant ouvrage n'a presque rien laissé à désirer. Mlle Lavoye, la charmante reine de Léon, a été couverte d'applaudissements et de fleurs. Une magnifique couronne d'or, tombée sur la scène, à la fin du dernier acte, a été ramassée par le chef d'orchestre, M. Puget, et placée sur la partition, au bruit des applaudissements; puis, appelé à grands cris, par la salle entière, l'auteur modeste de *Ne touchez pas à la Reine*, Xavier Boisselot, a été forcé de venir en personne recueillir les témoignages aussi éclatants que sincère d'un enthousiasme qui s'adressait à la fois au talent du compositeur et à son nom, vénéré par toute la ville, et si haut placé dans l'estime des artistes et des industriels. Cette soirée, qui comptera parmi les plus doux souvenirs de la vie de compositeur, a vivement impressionné tous les spectateurs.

*** *Douai*. — Dans un concert donné récemment par M. Edmond Boulanger, élève du Conservatoire de Paris, on n'a pas moins applaudi son talent que celui de MM. Jules Hermant, Devred fils, et Anthony Thouret fils. Ce dernier, qui a déjà obtenu un second prix de violoncelle, a eu les honneurs de la soirée par la manière dont il a exécuté les thèmes de deux fantaisies de Servais et l'introduction de l'ouverture de *Guillaume-Tell*.

Chronique étrangère.

*** *Londres*. Les grands concerts nationaux qui se préparent au théâtre de Sa Majesté commenceront le mardi 15 de ce mois. Le prospectus en est magnifique. Entre autres promesses, il contient celle de faire une large part à l'art national et aux artistes nationaux. Des ouvrages entiers, composés dans la forme dramatique, seront exécutés comme on exécute les oratorios, par les meilleurs chanteurs, des chœurs et un orchestre complet. Les instrumentistes seront au nombre de quatre-vingt-huit, choisis parmi ceux du théâtre de Sa Majesté et de celui de Covent-Garden. Le premier violon sera M. Molique. Au nombre des cantatrices et des chanteurs on cite Mlle Angri, miss Poole, Mme Alexandre Newton et Mme Biscaccianti, de Milan; MM. Calzolari, Sims Reeves, Frank Bobble, etc. Charles Hallé, Thalberg, miss Goddard et le jeune Henri Werner figurent parmi les pianistes. Les autres solistes seront MM. Sivori, Piatti, Cavallini, etc. Balfe réunit les titres de directeur, compositeur et chef d'orchestre (*conductor*); M. Willing tiendra l'orgue; M. Ganz conduira les chœurs.

*** *Bruxelles*, 6 octobre. — La douzième représentation du *Prophète* a fait salle comble. Mme Rabi, en attendant son troisième début, a bien voulu remplacer à l'improviste Mme Cabel, qu'une indisposition empêchait de remplir le rôle de Berthe. Elle l'a chanté avec un talent, une verve et une sûreté de voix qui lui ont valu de chaleureux bravos.—Barbot, qui a passé par le grand Opéra et l'Opéra-Comique de Paris, a débuté dans le rôle d'Almaviva, du *Barbier de Séville*. Son premeir pas a été heureux : il a fait le second dans *Haydée* et le troisième dans l'*Eclair* avec le même succès.

*** *Berlin*. — Le 6 octobre on a repris, au Théâtre-Royal, la *Juive*, d'Halévy. Mme Kœster avait à lutter contre le souvenir de Mme Viardot. M. Kraus a justifié la réputation qu'il s'est acquise dans le rôle d'Eléazar. Le chef d'œuvre a, du reste, pleinement réussi. — L'Académie de chant a exécuté *Saül*, oratorio de Haendel, en l'honneur des philologues et professeurs qui sont réunis en ce moment à Berlin; des billets d'entrée leur avaient été envoyés pour eux et leur famille. — Le répertoire de l'Opéra promet d'être des plus attrayants cet hiver. Des artistes de talent ont été nouvellement engagés : MM. Von Osten et Salomon, et Mlle Wagner, qui a eu un si beau succès dans le rôle de Fidès. — Le 15 octobre, on donnera la *Gitana*, de Balfe, et pour la fête du roi, une œuvre nouvelle de M. de Flotow, dont le texte est de Mme Birchpfeiffer.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

BRANDUS & Cie,

ÉDITEURS,

Successeurs de Mme SCHLESINGER et de TROUPENAS et Cie,

Rue Richelieu, 87 (ancien 97), et rue Vivienne, 40.

PARTITIONS POUR PIANO ET CHANT

PAROLES ITALIENNES : FORMAT IN-8° :

LA

MUTA DI PORTICI

MÉLODRAMMA IN 5 ATTI, DI

AUBER,

Prix : 15 fr. net.

IL PROFETA — Prix : 20 fr. net.

ROBERTO IL DIAVOLO — Prix : 20 fr. net.

DI

Giacomo Meyerbeer.

POUR PARAITRE INCESSAMMENT :

L'EBREA DI **HALÉVY.**

IL CROCIATO DI **MEYERBEER.**

GUGLIELMO TELL di ROSSINI.

PARTITION IN-8°. — PRIX : 20 FR. NET.

PARIS, IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

17e Année. N° 42. 20 Octobre 1850.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres. Cramer, Beale et Cie, 201 Regent street.
St-Pétersbourg. Bellizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musical.
Rome. Merle.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Schlesinger, 34, u.d. Linden.
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.
Leipzig. Michelsen.
Lisbonne. Sassetti.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

Prix de l'Abonnement

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements et Belgique. . . . 30
Étranger. 34

Annonces.

50 cent. la ligne. . . . . pour 1 fois.
30 cent. . . . . pour 3 fois.
20 cent. . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche

SOMMAIRE. — Revue d'un demi-siècle, l'Opéra de 1840 à 1850 (fin), par **Edouard Fétis**. — Théâtre de l'Opéra-Comique, le *Paysan* (1re représentation), par **Henri Blanchard**. — Gymnase musical militaire, distribution des prix. — Nécrologie, Mme Branchu, dernière pensée musicale, par **Henri Blanchard**. — Nouvelles et annonces,

REVUE D'UN DEMI-SIÈCLE (1).

L'opéra de 1840 à 1850.

iFn (2).

Carmagnola. — Traduction du *Freischütz.* — La partition de *Giselle.* — La *Reine de Chypre.* — Le *Guerillero.* — Le *Vaisseau fantôme* de M. Dietsch. — *Charles VI.* — *Don Sébastien.* — Reprise d'*Œdipe* de Sacchini. — Le *Lazzarone.* — M. Niedermeyer et sa *Marie Stuart.* — *Richard en Palestine.* — *Otello* pour Mme Stoltz. — L'*Etoile de Séville* de M. Balfe. — Le *Roi David* de M. Mermet. — *Robert Bruce* à défaut d'un nouvel opéra de Rossini. — Retraite de Mme Stoltz. — Détresse lyrique de 1848. — L'Opéra près de sa ruine. — Le *Prophète* le sauve.

Encore dix années et nous aurons terminé notre examen rétrospectif en ce qui concerne le premier théâtre lyrique de France. Nous serons bref; plus nous avançons, moins les considérations étendues sont nécessaires. Tout ce qui nous reste à dire, la génération actuelle le sait ou du moins elle l'a su, et notre seul office sera de le lui remettre en mémoire. Nous n'avons d'autres prétention que celle de dresser un inventaire indispensable pour compléter une esquisse faite à grands traits.

Un nom nouveau ouvre la période qu'il nous reste à parcourir; c'est celui de M. Ambroise Thomas. Il n'y a rien d'étonnant à ce que le jeune maestro, qui avait fixé, sur un premier essai, sur un seul petit acte, l'attention des artistes et des connaisseurs, ait désiré s'élever jusqu'aux proportions les plus larges de la musique théâtrale. Si l'on veut nous passer un innocent jeu de mots, nous dirons que la *Double échelle* devait tout naturellement servir à M. Ambroise Thomas pour gravir la distance qui sépare l'Opéra-Comique du grand Opéra. Le jeune artiste fut modeste d'ailleurs; il se contenta de deux actes, sans pompe de mise en scène. *Carmagnola* ne répondit pas tout à fait à l'espoir de ses amis. On remarquait dans cette partition quelques morceaux agréables, mais l'ensemble manquait d'originalité. Il est vrai que M. Scribe, si habile et si heureux d'ordinaire, ne lui avait confié qu'un poëme assez décoloré.

Le directeur de l'Opéra est un des hommes de France qui ont le moins de loisirs. Rarement il lui est donné de pouvoir, non pas dormir, mais sommeiller sur les lauriers cueillis par les compositeurs et par les chanteurs attelés au char qu'il dirige. A peine a-t-il obtenu un succès qu'il doit rêver à un succès nouveau, car il en faut beaucoup pour alimenter cette espèce de tonneau des Danaïdes qu'on appele la caisse de l'Opéra. Des ouvrages importants se préparaient; mais on était encore loin du jour où l'espoir d'en faire un moyen de fortune deviendrait une réalité. Le directeur, pour laisser mûrir en paix la pensée des auteurs dont la verve s'échauffait à son intention, résolut d'ouvrir, par exception, les portes du théâtre national à un chef-d'œuvre étranger, au *Freischütz*, pour lequel M. Berlioz composa les récitatifs qui manquaient à la partition de Weber. Ce travail, difficile pour M Berlioz, eût été impossible pour tout autre. Nul n'avait mieux pénétré l'esprit de l'école allemande et n'était plus capable de rattacher, par des transitions bien ménagées, de nouveaux fragments à la partition du *Freischütz*. M. Berlioz fit comme ces peintres qui, habiles à reproduire le style des anciens maîtres, leur empruntent le dessin, le coloris, jusqu'à la touche, et rendent l'illusion assez complète pour tromper l'œil des plus fins connaisseurs. La difficulté fut de plier les gosiers de l'Opéra aux exigences d'une musique dont ils n'avaient ni l'instinct, ni l'habitude, et que, dans leurs préventions, ils accusaient d'être parfois raboteuse. Mme Stoltz, dont la vigoureuse organisation se plaisait aux grandes hardiesses, aborda seule franchement les obstacles et les surmonta. Elle chanta son rôle avec ce mélange de poésie rêveuse et de passion qui caractérise les artistes allemands, et qu'elle sut leur emprunter.

M. Adam est un compositeur spirituel et adroit, cela est su de chacun; mais qu'il ne s'attache pas ordinairement à la recherche de l'idéal en musique, personne ne l'ignore non plus. Une fois cependant il s'éleva jusqu'aux régions éthérées. Ce fut lorsqu'il écrivit la partition de *Giselle*. Il avait eu le bonheur de voir tomber entre ses mains le chef-d'œuvre des programmes de ballet, *Giselle*, rêve charmant d'un vrai poëte, et il s'était montré digne de cette bonne fortune en mettant sa muse de niveau avec celle de Théophile Gautier.

Voici du nouveau et du sérieux : la *Reine de Chypre*, qui vient clore dignement à l'Opéra l'an 1841, et promettre à ce théâtre, pour l'année suivante, un repos productif. M. Halévy change de style à volonté. Il y avait du moyen âge allemand dans la *Juive*; Venise se retrouve tout entière dans la *Reine de Chypre*. Le compositeur a fait cette fois du coloris à la manière de Titien, de Tintoret et de Paul Véronèse. Il est aussi dramatique dans l'une que dans l'autre de ses partitions, mais d'une façon différente. Cet art d'approprier les inspirations à la nature du sujet auquel elles s'adaptent, est rare. De même que certains peintres ont sur leur palette une gamme de couleurs qui se retrouve uniformément dans leurs tableaux, de même beaucoup de

(1) Nous reprenons aujourd'hui une série d'articles que l'état de santé de notre collaborateur l'avait forcé d'interrompre, mais qui, désormais, se suivront avec rapidité.

(2) Voir les numéros 1, 2, 3, 7, 11, 14, 20 et 23.

musiciens n'ont qu'une forme mélodique dont ils usent en toute occasion. M. Halévy est assurément un des compositeurs de notre temps qui ont le mieux su éviter le défaut de la monotonie. Nous ne dirons pas en quelle estime les gens de goût comme le public (nous demandons à ce dernier pardon de la distinction), prirent la partition de la *Reine de Chypre*. C'est une chose au vu et au su de tout le monde. Rappelons seulement quel appui le maître trouva dans ses interprètes, les élans chaleureux de Mme Stoltz, la lutte de Duprez et de Barroilhet dans le fameux duo, et le *brio* avec lequel Massol enleva, pour nous servir d'un terme du vocabulaire technique des coulisses, les couplets si pittoresques du troisième acte Conservons le souvenir de ce bel ensemble d'exécution qui, de longtemps sans doute, ne sera pas égalé.

Pour se relever de son quasi échec de *Carmagnola*, M. Ambroise Thomas donna, l'année suivante (1842), le *Guerillero*, opéra dont M. Th. Anne lui avait fourni le poëme, et dans lequel il s'efforça de mettre de la couleur locale hispano-portugaise. On trouva que sa musique était sage et régulière de formes, faite selon toutes les règles de l'art, et même qu'elle offrait des mélodies aimables ; mais on lui reprocha de manquer de nerf et de chaleur. Cette critique, toute fondée qu'elle fût, n'ôtait rien au mérite de M. Ambroise Thomas ; on en pouvait seulement conclure qu'en conduisant sa muse vers le chemin de l'Opéra, il risquait de s'égarer, et qu'il y aurait plus de prudence de sa part à la retenir dans les sentiers fleuris de l'Opéra-Comique.

L'année 1842 n'est que médiocrement lyrique. Au *Guerillero*, de M. Ambroise Thomas, l'Opéra se contenta d'ajouter le *Vaisseau fantôme*, de M. Dietsch, poëme très-fantastique, musique dont les qualités sont le goût et la distinction, et qui a pour défaut principal la monotonie. Ajoutez à cela un ballet de M. Ad. Adam : la *Jolie fille de Gand*, et vous aurez tout le bagage sorti des cartons de l'Opéra dans l'espace de douze mois. Il est vrai que le répertoire des années précédentes était encore plein d'attrait, et que le besoin de nouveauté ne se faisait pas sentir, comme on dit en style de réclame.

Les antipathies nationales cèdent à l'examen de la raison, les hommes éclairés s'en affranchissent; mais il n'est pas aisé de l'extirper des masses. Longtemps encore on aura beau faire, il régnera des deux côtés de la Manche un antagonisme que le premier prétexte suffira pour réveiller. Les affaires d'Orient avaient fait naître cette circonstance, quand parut *Charles VI*. La population parisienne accueillit avec enthousiasme le refrain : *Jamais en France l'Anglais ne régnera*. Peut-être les auteurs n'avaient-ils pas préparé à dessein ce succès d'à-propos, comme c'était néanmoins leur droit, car les allusions ont été de tout temps un des moyens d'effet légitimement admis au théâtre. Toujours est-il que le refrain en question eut du retentissement, et fit plus pour la vogue de l'ouvrage que les plus beaux morceaux dont se compose la partition. Ce n'était pas la première fois que chose pareille arrivait en France, dans ce beau pays où l'on a de l'esprit à revendre, mais où le sentiment sérieux de l'art musical n'a pas encore pénétré dans les masses.

La partition de *Dom Sébastien* fut l'œuvre d'une imagination en laquelle se manifestaient déjà les premiers symptômes d'épuisement. Ce n'étaient guère que formules et réminiscences. A ce manque absolu de véritable inspiration, il eût été difficile de reconnaître l'auteur d'*Anna Bolena*, de *Lucie*, de la *Favorite*.

Les habitués de l'Opéra n'ont pas le goût des impressions rétrospectives. Il est à peu près sans exemple que la reprise de l'œuvre d'un ancien maître ait exercé sur eux une influence attractive. *Œdipe*, de Sacchini, ne fut pas plus heureux, en 1843, que ne l'avaient été précédemment *Armide* et *Orphée*, de Gluck.

Il est convenu que nous citons les ballets pour mémoire et comme l'appoint du bilan musical que nous avons essayé d'établir. Nous mentionnerons donc à la fin de 1843 la *Péri*, musique de M. Burgmuller; puis, au commencement de 1844, *Eucharis*, de M. Deldevez, et *Lady Henriette*, dont la partition, chose étrange! réclama le concours de trois muses associées : celles de MM. de Flotow, Burgmuller et Deldevez.

Dans un moment de loisir M. de Saint-Georges avait ébauché le poëme du *Lazzarone*; dans une heure de désœuvrement M. Halévy en esquissa la musique. Ils ne mirent pas grande prétention à cette fantaisie, qui cependant ne fut indigne ni de l'un ni de l'autre. Le musicien, comme le poëte, ne peut laisser sa lyre perpétuellement montée au ton héroïque. Le *Lazzarone* était un opéra fait sans prétention, qui se bornait à offrir quelques scènes piquantes et quelques morceaux d'un faire élégant et spirituel. On y remarqua, comme une innovation plus singulière qu'heureuse, l'absence de ténor. A coup sûr ce n'était pas le compositeur qui avait voulu qu'il en fût ainsi.

Marie Stuart, de M. Niedermeyer, était une œuvre plus grande et plus sérieuse. M. Niedermeyer y montra plus de nerf qu'on n'aurait pu s'y attendre d'après le style des productions par lesquelles il s'était déjà fait connaître. On crut assister à l'initiation d'un futur premier ténor de l'Opéra, quand M. Gardoni débuta dans le rôle de Bothwel. Mais les chanteurs étrangers semblent destinés à ne tenir qu'une bien faible partie de ce qu'ils promettent au premier théâtre lyrique de la France. Les personnes qui font, en toute chose, profession d'amour-propre national, s'en réjouiront.

Combien peu l'on s'inquiète de se conformer aux préceptes formulés par les poëtes sous l'inspiration d'une saine raison. Il y a longtemps qu'un des écrivains auxquels nous devons les meilleurs enseignements a dit qu'on ne doit point forcer sa nature, sous peine de ne rien faire avec grâce. Maint auteur cependant a méconnu cette grande vérité. Homme d'esprit et de talent, M. Adam ne s'y est pas plus conformé que beaucoup d'autres, lorsqu'il a composé la partition de *Richard en Palestine*. Sa véritable vocation est l'opéra-comique; il l'a suffisamment prouvé, et les succès qu'il a obtenus dans le genre léger étaient de nature à satisfaire une raisonnable ambition. Eut-il tort de vouloir s'élever jusqu'au style lyrique proprement dit? Nous lui laisserions à lui-même le soin de décider la question, si jamais auteur avait pu se soustraire suffisamment à toute influence d'amour-propre pour être bon juge dans sa propre cause. M. Adam, hâtons-nous de le reconnaître, fit comme toujours de la musique très-agréable; mais la scène du grand Opéra et le sujet qu'il avait à traiter demandaient quelque chose de plus.

Mme Stoltz voulait prouver à ceux qui avaient jusqu'alors prétendu, non sans raison, qu'elle avait une voix rebelle aux difficultés de la vocalisation; elle voulait prouver qu'au besoin elle était capable de chanter de la musique italienne pure. On fit pour elle une traduction d'*Otello*. Peut-être la démonstration ne fut-elle pas tout à fait aussi convaincante qu'elle l'avait espéré, car elle ne parvint pas à dissimuler ce qu'il lui en coûtait d'efforts pour surmonter les obstacles; mais ses ennemis même, et l'on sait qu'elle avait eu l'art de s'en faire beaucoup, furent contraints de reconnaître qu'il y avait d'immenses ressources dans cette puissance de volonté et dans cette persévérance qui parvenaient à réaliser l'impossible. Nous n'apprendrons à personne que Duprez et Barroilhet furent pour Mme Stoltz de dignes, de très-dignes auxiliaires; mais en dépit de leur talent et de leur zèle, *Otello* ne fournit pas une longue carrière. Tel sera toujours le sort des traductions à l'Opéra.

Un opéra et un ballet, voici tout ce que l'Académie royale de musique fournit en 1845 au large contingent des nouveautés qui sortent annuellement de l'atelier où s'élaborent les choses dramatiques de la France. M. Balfe donna l'*Etoile de Séville*. Cette étoile ne brilla pas d'un vif éclat; mais elle resta quelque temps sur l'horizon de l'Opéra et jeta une clarté agréable. On remarqua dans la partition de M. Balfe, à défaut d'une originalité prononcée, un mérite de facture dont les œuvres des musiciens anglais, nous en demandons pardon aux artistes de cette nation, offrent rarement

l'exemple. L'auteur avait complétement abondé dans le sens de la manière italienne. Il s'en tira assez adroitement pour qu'on pût dire qu'il avait, non pas copié, mais seulement imité.

Le *Diable à quatre* vint renforcer l'*Étoile de Séville*, afin qu'on n'accusât point à juste titre l'Opéra d'avoir sommeillé trop profondément en l'an de grâce 1845. M. Adam, de qui l'on dirait qu'il est né pour le genre chorégraphique, s'il n'avait fait de jolis opéras, surtout le *Châlet* et *Giraldo* donna dans cette nouvelle production carrière à sa muse légère, pimpante et frétillante.

Le premier opéra joué en 1846 montre ce que peut la persévérance et combien il faut placer d'espoir, pour le succès de ses projets, dans une grande ténacité. Celui qui écrit ces lignes (on nous permettra d'user pour une fois seulement de la formule usitée par un illustre poëte dans de célèbres préfaces), celui qui écrit ces lignes avait pour camarade de collége un jeune homme auquel un goût passionné pour la musique faisait négliger ses autres études, au grand déplaisir de ses parents, dont l'ambition était de le voir entrer à l'Ecole polytechnique. Le jeune homme en question n'était pas un musicien fort habile. Il déchiffrait assez péniblement des morceaux de flûte; mais, en revanche, il composait. Chaque jour il nous faisait entendre de nouvelles mélodies qu'il avait faites à tout hasard et qu'il se proposait d'employer plus tard dans ses opéras. Son embarras était de les revêtir de formes harmoniques quelconques; car il ignorait l'art d'écrire à plusieurs parties, et la vérité nous oblige à dire que ses efforts pour pénétrer les secrets de cet art n'étaient guère couronnés de succès. Notre camarade s'arrangea pour se faire refuser à l'École polytechnique, et dès qu'il fut sorti de pension, il n'eut plus d'autre pensée, d'autre but que la recherche d'un poëme d'opéra. Pendant quinze ans, il s'occupa de cet unique objet, attendant chaque jour pour le lendemain la réalisation de ses espérances et ne perdant jamais courage au milieu de ses plus cruelles déceptions. Nous nous disions, en admirant cette patience héroïque : Mermet arrivera. En effet, il est parvenu à faire représenter en 1847 l'opéra biblique de *David*. Quoiqu'il fût notre ami, nous ne nous fîmes point illusion au point de croire qu'il venait de livrer un chef-d'œuvre à l'admiration des âges futurs. C'était déjà beaucoup, suivant nous, qu'il fût arrivé jusqu'à la scène de l'Opéra, quand nous songions qu'il était parti des solos de flûte de la pension Goubaux. Soyez persuadé que Mermet songe à affronter une seconde fois le jugement du public. Il a ou il aura certainement un poëme d'opéra. Au besoin, il s'en fera un lui-même.

Le *Roi David* ne pouvait pas suffire à l'Opéra dans le courant de l'année 1846; Mermet ne nous pardonnerait pas de soutenir ce paradoxe. On lui adjoignit la traduction de *Lucie de Lammermoor* faite par MM. Alphonse Royer et Gustave Vaëz pour le théâtre Ventadour. Puis vint le ballet de *Paquita*, avec une musique agréable par M. Deldevez.

Rossini avait beau s'obstiner à garder le silence, on voulait absolument qu'il n'en restât point sur son chef-d'œuvre, *Guillaume Tell*. Dire combien de démarches furent tentées auprès de lui pour obtenir qu'il laissât tomber ses inspirations sur un poëme de son choix, ce serait répéter ce que tout le monde sait. Rossini demeurait inébranlable dans sa paresse, selon quelques-uns, ou dans une résolution mûrement réfléchie, suivant d'autres mieux informés. Le directeur de l'Opéra, comprenant enfin que le maître ne se laisserait pas fléchir, et qu'il fallait désespérer d'avoir de lui une œuvre originale, le pria de laisser faire du moins un pastiche composé de morceaux d'anciens opéras italiens. Qu'à cela ne tînt; Rossini consentit très-volontiers à une combinaison qui ne changeait rien à son parti pris, et qu'il n'avait d'ailleurs nullement le droit d'empêcher. *Robert Bruce* vit le jour au commencement de 1847. On applaudit à la charmante musique de la *Donna del Lago*; mais l'effet ne fut pas, il ne pouvait pas être celui qu'aurait produit une partition nouvelle. La gloire de Rossini demeura entière, mais elle ne s'accrut point par suite de l'emprunt fait à son ancien répertoire.

Il faut, dit-on, que le temps passe sur les grands événements pour qu'on puisse les apprécier sainement. Les contemporains, quel que soit leur désir d'impartialité, ne se dégagent pas assez complétement de toute influence étrangère, pour que leurs décisions ne soient pas suspectes. Nous laissons donc aux historiens futurs de la scène lyrique le soin de prononcer dans la grande querelle de Mme Stoltz et de ses adversaires. Ils diront si, en effet, cette artiste, à laquelle on ne saurait refuser d'éminentes qualités, fut, pendant le temps qu'on appelle son règne à l'Opéra, un obstacle à tout ce qui ne tendait pas à flatter sa vanité, ou bien si ceux qui ont soutenu cette thèse l'ont, par hasard, calomniée. Quoi qu'il en soit, innocente ou coupable, Mme Stoltz se retira au mois d'avril 1847. Ceux mêmes qui voulaient qu'elle partît eurent le bon goût de lui faire une retraite triomphale. Mme Stoltz fut enterrée sous les fleurs le soir où elle parut pour la dernière fois. Ce sont de ces galanteries qui caractérisent le public français et qui font l'éloge de son savoir-vivre. On dit à un artiste : Allez-vous-en; mais on l'accompagne jusqu'à la porte avec force bravos.

Ozaï, ballet océanien, musique de M. Casimir Gide, fit attendre la *Bouquetière*, bluette de M. Ad. Adam, qui fut donnée elle-même en attendant un ouvrage plus important. Comme cet ouvrage n'arrivait pas, le directeur appela à son aide les ressources chorégraphiques; la *Fille de marbre* fut mise en scène pour la plus grande gloire de Mlle Fanny Cerrito et de son époux, M. Saint-Léon. On gagna ainsi la fin de l'année 1847, où fut représentée *Jérusalem*. Le public parisien est peu sympathique pour la musique de M. Verdi; l'expérience nous paraît l'avoir suffisamment prouvé. Les œuvres du compositeur viennent d'être analysées, du reste, avec trop d'étendue dans les colonnes de la *Gazette musicale*, pour qu'il soit nécessaire de revenir sur le même sujet.

L'année 1848, à laquelle nous voici parvenu, ne sera pas marquée de blanc dans les annales de l'Opéra. Cette réflexion n'est nullement politique; elle est artistique, pas autre chose. Ce n'est pas à nous qu'il appartient de rechercher, et dans un pareil travail, si le régime républicain fait ou fera le bonheur de la France. Tout ce que nous pouvons dire, c'est que la musique, pas plus que la peinture, pas plus que les autres arts, ne s'accommode des révolutions. L'année 1848 fut donc pour l'Opéra, ainsi que pour tout ce qui était art et industrie, du reste, une période de souffrance. Les nouveautés représentées pour galvaniser ce malheureux spectacle qui se mourait, furent : *Griseldis ou les Cinq sens*, ballet de M. Adam; l'opéra de M. Benoît, intitulé : l'*Apparition*; *Nisida*, ballet du même compositeur, et *Jeanne la Folle*, de M. Clapisson. Plusieurs reprises d'anciens ouvrages, plusieurs débuts eurent lieu. On avait beau faire, déployer de l'activité, le public ne venait pas. La triste comédie de l'émeute et du socialisme qui se donnait chaque jour dans la rue absorbait toute l'attention. Quoiqu'on n'y payât pas son billet à la porte, la France sait si ce fut un spectacle gratis! L'abaissement du prix des places, la diminution des appointements des artistes (tristes symptômes) furent inefficaces pour rendre à l'Opéra une apparence de prospérité. On en était à douter de la possibilité de l'existence de ce magnifique spectacle, qui fut, on l'a toujours dit, une des gloires de la France, et qui avait traversé jusqu'alors sain et sauf bien des tourmentes politiques.

L'Opéra était dans cette triste situation, qui menaçait de le conduire au trépas par le marasme, quand survint un événement qui lui rendit la vie. Cet événement, il est inutile de le dire, fut l'apparition du *Prophète*. A toutes les gloires qui ont marqué la carrière si brillante de M. Meyerbeer devait se joindre la gloire de sauver d'une ruine imminente le premier théâtre lyrique du monde. L'auteur de *Robert-le-Diable*, des *Huguenots* et du *Prophète* est véritablement prédestiné; il a le droit, lui aussi, de croire à son étoile.

La chronologie musicale du demi-siècle dont nous avons entrepris d'enregistrer les faits qui sont de notre domaine allait avoir une triste

fin, quand apparut l'œuvre magnifique qui vint, au contraire, la terminer avec éclat. Pour notre part, nous remercions M. Meyerbeer d'avoir fait en sorte que nous ne fussions pas obligé de conclure par des lamentations à la façon de Jérémie.

EDOUARD FÉTIS.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

LE PAYSAN.

Libretto en un acte de M. Alboize, musique de M. Charles Poisot.

(Première représentation le 16 octobre 1850.)

Le principal personnage de cette petite pièce, qui est un vilain, un manant, — on ne lui épargne pas ces qualifications, — pourrait être un paysan du Danube, car l'action se passe dans une contrée quelconque de l'Allemagne, entre l'Autriche, la Prusse et la Bavière. L'auteur des paroles n'a pas cru devoir se conformer à ce précepte de Boileau :

Que le lieu de la scène y soit fixe et marqué.

Ce nouveau paysan du Danube ne va pas faire entendre sa voix éloquente, âpre et sauvage au sénat de Rome comme celui de La Fontaine; mais il vient dire de dures vérités à un baron bavarois trop fier de sa naissance et de son titre d'une origine fort équivoque. Ce libretto est donc un manifeste, un plaidoyer pour et contre la noblesse dont on ne s'occupe guère en ce moment qu'à Frohsdorff ou à Wiesbaden.

Le paysan bavarois, qui a servi autrefois, possède un fils, officier de fortune dans les troupes de l'empereur d'Allemagne qui a nom Joseph II. Ce jeune militaire aime la nièce du baron bavarois; il en est aimé; mais le baron, entiché de sa noblesse, refuse d'unir sa nièce au fils d'un paysan. Désespoir des deux amants exprimé par un duo pathétique et touchant. Joseph II, l'empereur philosophe, vient incognito chez le baron, qui ne l'a jamais vu, pour arranger cette grande affaire; il y parvient facilement en admettant à sa table le paysan qui lui a fourni pour son dîner un excellent quartier de chevreuil. Le jeune officier, fils du paysan, noble par cette égalité gastronomique entre l'empereur, son père et lui, se trouve ainsi de race noble comme l'exigeait le baron; il est doté d'un régiment, et il épouse celle qu'il aime, à la satisfaction de tout le monde. Le paysan est à deux de jeu avec le baron, car il a découvert dans de vieux papiers écrits en patois bavarois qu'il a trouvés sur la table du baron, que ce dernier n'est devenu noble que par le moyen dont il se sert lui-même, en dînant avec son souverain. On voit que c'est l'anecdote de Michau, meunier de Lieursaint, qui fut anobli pour prix de l'hospitalité accordée par lui au roi Henri IV dans son moulin, et lui avoir offert un bon souper en temps opportun. Cette idée, ce fait a été ingénieusement arrangé par l'auteur de ce libretto sans grande importance dramatique, mais amusant et musical.

M. Charles Poisot, qui débutait par cette petite partition à l'Opéra-Comique, a été reçu comme un jeune soldat qui arrive dans un régiment, et dont il est de tradition de se moquer un peu. S'il ne s'est pas révélé tout d'un coup par une instrumentation foudroyante et obligée par le temps qui court; si même il s'est fait aider un peu, dit-on, dans cette partie de l'art qui n'est pas tout l'art, il est juste de dire qu'il nous a fait entendre de la mélodie naturelle et déclamée avec vérité.

Le premier air en *sol* mineur, chanté par la nièce du baron, Mlle Decroix, est dans le caractère de ces vieilles et naïves mélodies de Grétry ou de Monsigny, dont on fait un peu trop fi aujourd'hui en disant qu'elles sont d'un style rococo. La rentrée du thème est charmante de vérité sur ces paroles :

Ne plus te voir, ô peine extrême!

On a distingué dans le duo qui suit, entre les deux amants, un fort joli *cantabile*, dit alternativement par M. Jourdan et Mlle Decroix, et accompagné par le cor anglais et la harpe. Il y aurait toute une histoire à faire sur les nombreuses difficultés qui ont été opposées au compositeur avant qu'il ait pu obtenir ces deux instruments qu'on trouvait insolites et inusités dans l'orchestre de l'Opéra-Comique, pour une opérette en un acte. C'est à tel point que ce cor anglais, qui cependant a produit un fort joli effet dans le morceau, n'a été admis que par une sorte de tolérance, et qu'il doit disparaître aux représentations suivantes..., à moins que M. Lumley, en sa qualité de compatriote de cet instrument, n'intervienne pour le maintenir dans l'ouvrage de M. Poisot. La peinture des tribulations qu'éprouve un compositeur débutant dans la mise en scène de son premier ouvrage, serait bien autrement intéressante que ce qui précède la première représentation d'un opéra de nos compositeurs, vieux routiers, rompus à tous les exercices du tremplin de la célébrité. Grétry a fort bien décrit, au reste, dans ses *Essais sur la musique* tous les déboires, les désenchantements, les insultes même, auxquels doivent se résigner les aspirants à la gloire musicale.

Le rondeau militaire chanté par le jeune officier Léopold est d'un caractère franc et brillant par la mélodie et l'instrumentation : il a été fort bien dit par M. Jourdan, à qui on l'a redemandé. Les couplets, *Toujours sans chagrin*, sont assez francs aussi, et chantés par le paysan; ils sont suivis par un duo bouffe d'un assez bon caractère, mais qui se trouve dans une situation un peu forcée. Le quintette qui vient ensuite est bien distribué pour les voix. Les *A table! à table!* en *imitations*, sont gais, pittoresques, et préparent bien la joie du festin. Quant à la ballade-dénouement, c'est le morceau le plus faible et le plus commun de la partition. Ce genre de récit chanté demande une grande franchise de mélodie, et, traitée ainsi que l'a comprise M. Poisot, elle vous fait dire avec Molière :

La ballade, à mon goût, est une chose fade.

Quoi qu'il en soit, il y a du chant et de l'entente dramatique dans la partition de ce compositeur débutant. Nul murmure, nulle marque d'improbation n'est venue troubler ce joli petit succès, dont la moitié peut être justement réclamée par l'auteur du libretto.

HENRI BLANCHARD.

GYMNASE MUSICAL MILITAIRE.

Distribution des prix.

Au mois de juin dernier, nous rendions compte d'une séance ordinaire de ce conservatoire martial, où se forment des compositeurs et des exécutants pour les musiques de notre armée, sous la direction de M. Carafa. Le Gymnase militaire s'exerce régulièrement tous les dimanches de l'année, en présence d'un auditoire plus ou moins nombreux. Aujourd'hui, c'est d'une séance solennelle qu'il s'agit, de celle où se distribuent les récompenses méritées dans les différentes branches de l'enseignement, devant un auditoire nombreux et brillant, mi-parti de notabilités guerrières et musicales.

M. le général Neumayer présidait la solennité, et remettait, de sa main, à chacun des lauréats, les instruments, livres et diplômes. Non loin de lui, Meyerbeer, vice-président, au nom de la musique, qui comptait encore pour ses représentants outre l'honorable chef de l'école, MM. Adolphe Adam et Georges Bousquet. Seize classes avaient pris part aux concours; en voici les titres avec les noms des professeurs : solfége, M. Hubert; harmonie, M. Bazin; composition de musique militaire, M. Viallon; clarinette, MM. Klosé, Paulus, Lamour; flûte, M. Mermet; hautbois, M. Verroust; basson, M. Cokken; cornet à piston, M. Forestier; trompette, M. Dauverné; clairon en *mi* bémol alto, M. Baneux; clairon en *si* bémol, M. Chertier; cor à pistons, M. Urbin; cor d'harmonie, M. Rousselot; trombone,

M. Dieppo; ophicléide, M. Caussinus; basse chromatique, M. Dantonet.

Quatre-vingt-trois élèves appartenant à ces diverses classes se sont partagé les premiers et les seconds prix, souvent doublés, ainsi que les accessits. L'élève Coll, du 58e de ligne, qui avait obtenu le premier prix de solfége et celui de composition, a eu l'insigne honneur d'ouvrir la séance par un pas redoublé, qui sans doute lui avait valu la seconde de ces distinctions. Ce pas redoublé est d'un bon style, bien rhythmé, bien franc, bien *marchant* et de bonne humeur, qualité principale et essentielle de ce genre de composition.

Après la distribution des prix, le concert a commencé. Six morceaux ont été exécutés dans l'ordre suivant : ouverture du *Caïd*, d'Ambroise Thomas; chœur des gardes de nuit d'une *Nuit de la Saint-Sylvestre*, de M. Bazin; finale du *Comte Ory*, de Rossini; chœur des gardes-chasse du *Songe d'une nuit d'été*, d'Ambroise Thomas; morceau de la *Favorite*, de Donizetti; marche du *Prophète*, de Meyerbeer. Le programme se composait donc de quatre morceaux de musique instrumentale et de deux morceaux de musique vocale, car les musiciens de notre armée s'instruisent aussi à chanter en chœur, d'après la méthode Wilhem; ils se servent alternativement de leur instrument et de leur voix. Dans la séance de dimanche dernier, on en a vu qui passaient sans interruption et presque sans repos de l'un à l'autre exercice.

Nous avons retrouvé avec un vrai plaisir le chœur des gardes de nuit, écrit par M. Bazin pour un ouvrage qui devait rester plus longtemps au répertoire. Les partitions telles que la sienne ne sauraient se contenter de vivre à peine quelques soirées : M. Bazin a droit à des indemnités. Le chœur de M. Ambroise Thomas, auteur d'une *nuit* plus longue en durée que celle de M. Bazin, quoique l'une soit *d'été* et l'autre *d'hiver*, a produit son effet accoutumé. Les morceaux du *Comte Ory* et de la *Favorite* n'avaient pour interprètes que les cuivres de la musique de cavalerie; leur succès a été moindre que celui de l'ouverture du *Caïd*, charmant badinage rendu avec une facilité et une légèreté remarquables, et que la marche du *Prophète*, composition grandiose et solennelle, dont l'impression est toujours si profonde.

En faisant ainsi vérifier leurs titres et constater leurs progrès, les élèves du Gymnase militaire ont recueilli en applaudissements bien mérités une seconde espèce de prix, que le public distribue de lui-même, et qui ont aussi leur valeur et leur signification. P. S.

NÉCROLOGIE.

Mme Branchu. — Dernière pensée musicale.

Le cortège funèbre continue : jamais année ne vit disparaître plus souvent que la présente, et à si peu d'intervalle l'une de l'autre, d'anciennes illustrations musicales et dramatiques. Il n'est presque pas de numéros dans lequel nous ne soyons forcé d'inscrire le triste mot nécrologie; hier, pour Mme Gavaudan, Mme Boulanger, Mme Saint-Aubin, qui brillèrent à l'Opéra-Comique, aujourd'hui pour Mme Branchu, qui fut pendant longtemps la reine de notre grand Opéra.

Mme Branchu, née Chevalier de Lavit, était de Saint-Domingue et avait vu le jour au cap Français, le 2 novembre 1782. Elève du Conservatoire de musique, dont la création était récente, elle y reçut des leçons de Garat, le célèbre chanteur et professeur. En 1801, elle fit ses débuts à l'Opéra, que le souvenir de Mme Saint-Huberty remplissait encore. Elle y succédait à Mlle Maillard et ne tarda pas à la surpasser. Une voix puissante, une rare intelligence, une sensibilité profonde et communicative, l'appelaient au premier rang du répertoire lyrique et l'y maintinrent pendant vingt-cinq ans. Parmi ses créations principales, il faut citer le rôle de la *Vestale*, dans le chef-d'œuvre de Spontini. Elle obtint aussi de grands succès dans les ouvrages de Gluck. Dès la première époque de ses débuts, elle parut avec éclat dans *Armide*, et Mme Maillard, qui avait été jusque là en possession de ce rôle, consentit à chanter à côté d'elle celui de la *Haine*. Dans les derniers temps de sa carrière, elle se montra sublime encore dans *Alceste*.

C'est le 27 février 1826 que Mme Branchu fit ses adieux au public par le rôle de Statira, d'*Olympie*, dans une représentation à son bénéfice. Les autres rôles étaient remplis par Adolphe Nourrit, Dérivis et Mlle Cinti. Depuis ce jour, Mme Branchu ne remonta plus sur le théâtre. Son mari était un danseur aussi attaché à l'Opéra, et qui ne manquait pas de talent dans le genre comique. Jeune encore, sa raison s'altéra, et ce fut l'une des calamités qui attristèrent la vie de la grande artiste, dont la dépouille mortelle a été conduite à sa dernière demeure, jeudi dernier, à Passy.

Il y a près d'un mois que Mme Branchu se sentant plus faible qu'à l'ordinaire, se mit au lit pour ne plus le quitter jusqu'à sa fin, qu'elle disait prochaine, malgré les illusions de toutes les personnes qui l'entouraient, l'aimaient, et au nombre desquelles se distinguait surtout son amie, Mlle Bigottini, la célèbre mime-danseuse de l'Opéra, retirée aussi à Passy.

Le lendemain de cette prostration de ses forces, Mme Branchu fit prier Alexis Dupond, notre célèbre chanteur en style profane et sacré, de venir la trouver. L'artiste court aussitôt à Passy, chez son ancienne camarade, qu'il trouva alitée, souffrante, mais calme, résignée, et tout animée de sentiments pieux qui, dans son esprit de créole, autrefois inspirée, exaltée, avaient pris la place des illusions du monde, et fait taire le tumulte des passions, sans étouffer dans son âme le culte des arts, et surtout de celui qui lui avait donné fortune et célébrité.

— Mon cher Alexis Dupond, dit la malade au chanteur, c'est moi, si vous vous en souvenez, qui vous ai protégé à votre entrée dans la carrière d'artiste que vous avez parcourue, et que vous suivez encore tant de succès. Comme vous avez la mémoire du cœur, je n'en doute pas, vous me rendrez le service que j'ai à vous demander. Je sens que je n'irai pas loin; ma fin approche... Oh! je vous en prie, épargnez-moi les illusions banales de l'amitié, qui ne croit pas même aux espérances qu'elle donne. Cette pensée de mort ne m'effraie nullement; mais comme je crois à l'âme immortelle, je désire quitter la vie avec une noble et belle pensée musicale; je désire entendre résonner autour de ma bière le bel *O Salutaris*, de Gossec, chanté par vous et mes anciens camarades, Ponchard et Levasseur.

Alexis Dupond vit qu'il n'y avait pas à argumenter avec cet esprit ferme et droit, et d'une philosophie si chrétienne; il lui fit seulement l'objection que l'*O Salutaris* n'était point admis dans une messe de mort.—Eh bien! répondit-elle en souriant avec une douce mélancolie, je crois pouvoir vous donner le temps de faire changer le texte par des paroles plus convenables sur cette belle et suave mélodie, si richement harmoniée. — En effet, la malade a vécu encore plusieurs jours, et lorsqu'elle s'est sentie envahie par l'agonie, elle disait en mots entrecoupés à son amie Bigottini : N'oubliez pas mon beau chant... de... Gossec..... Et elle expira bientôt, occupée encore de cette belle pensée musicale. Belle en effet, la plus belle de toute la longue carrière de ce compositeur, qui a contribué à créer l'école française, comme compositeur classique; auteur de messes d'un bon style; de la marche funèbre pour les funérailles de Mirabeau, qui fut exécutée aux obsèques de Grétry; de la ronde du camp du Grand-Pré, de l'instrumentation dramatique de la *Marseillaise*; du serment républicain, imité d'*Athalie*, par Chénier, et républicain consciencieux et ferme lui-même, pendant tout le temps de sa longue carrière. Son *O Salutaris*, si connu de tous les amateurs de musique sacrée, a été admirablement interprété par les trois chanteurs désignés par la défunte, et a dû faire frémir de plaisir dans leur tombe le compositeur et l'éloquente interprète de la *Vestale*.

HENRI BLANCHARD.

NOUVELLES.

*** Aujourd'hui dimanche, représentation extraordinaire à l'Opéra, composée du *Rossignol*, du *Mariage de Figaro*, joué par les artistes du Théâtre-Français, et du *Bal masqué de Gustave*.

*** Les deux représentations du *Prophète*, données la semaine dernière, ont été également belles et productives. L'Alboni n'a plus que quelques soirées à nous consacrer avant son départ pour l'Espagne.

*** Mme Viardot est de retour à Paris, et l'éminente artiste fera bientôt sa rentrée dans le rôle de Valentine, des *Huguenots*. Depuis quelques jours, ce chef-d'œuvre a été constamment à l'étude.

*** Maralti, le ténor qui, à Londres, s'est signalé en remplaçant Mario à l'improviste, le jour de la première représentation de la *Juive*, au théâtre de Covent-Garden, vient d'être engagé à l'Opéra.

*** Mlle Nau a quitté Surrey-Theatre, où elle chantait à Londres. On parle de sa rentrée à l'Opéra de Paris.

*** La réouverture du Théâtre-Italien aura lieu le samedi, 2 novembre, ou le mardi, 5, du même mois. Le premier ouvrage représenté sera, dit-on, la *Somnambula*.

*** Mlle Ida Bertrand, dont nous avons constaté les brillants succès à Londres dans la dernière saison, est au nombre des artistes engagés par M. Lumley.

*** Dans la liste des grands prix de composition musicale que contenait notre dernier numéro, une lettre tombée avait rendu le seizième nom à peu près illisible. Nous croyons devoir le rétablir ici, tel qu'il est inscrit sur les registres de l'Institut. C'est M. Massin, dit *Turina*, né à Alexandrie, sur lequel nous n'avons d'ailleurs aucun autre renseignement à fournir.

*** C'est aujourd'hui dimanche, 20 octobre, qu'aura lieu à Melun le grand concert vocal et instrumental dont nous avons publié le programme dimanche dernier, au profit de la caisse de secours de l'association des artistes musiciens. Le matin, à midi, une grande messe en musique, composée par MM. Ad. Adam et Saint-Julien, sera chantée dans l'église Saint-Aspail par MM. Hébert, Kœnig et Mme Couraud.

*** Le comité de l'association des artistes-musiciens de Paris avait envoyé par l'entremise de son délégué, M. Delaporte, une médaille d'or, pour être décernée par le jury du concours qui a eu lieu à Bruges le dimanche 6 de ce mois. Cette médaille, érigée en prix d'honneur, a été remportée par la société des chœurs de Gand dans un concours spécial. M. Valknaere, député de la société de Bruges et président du concours, est venu remercier le comité de Paris, en lui témoignant les sympathies de tous ses compatriotes pour la belle œuvre à laquelle il consacre ses travaux.

*** Dans sa séance du 9 août dernier, la commission spéciale de surveillance de l'enseignement du chant a été d'avis, à l'unanimité. 1° qu'il n'y a pas lieu à adopter la méthode de M. Chevé; 2° qu'il n'y a pas lieu à donner suite aux diverses demandes adressées au comité central par l'auteur de cette méthode; 3° et enfin qu'il y a lieu à continuer, dans les écoles communales de Paris, l'enseignement fondé et organisé par Wilhem.

*** M. Jacques Offenbach vient de prendre la direction de l'orchestre du Théâtre-Français, en remplacement de M. Loiseau.

*** Le plus célèbre organiste de l'Angleterre, Henri Smart, est à Paris. Ces jours derniers il a touché l'orgue de Panthémont (rue de Grenelle-Saint-Germain), et celui de Saint-Denis, de manière à fixer l'attention des artistes et des amateurs de ce bel instrument.

*** Le programme du concert que la grande Société philharmonique, dirigée par M. Berlioz, donnera mardi prochain, vient de s'enrichir d'un élément qui ne peut manquer d'en rendre l'intérêt singulièrement vif. On y entendra pour cette fois seulement, avant son départ pour Madrid, la grande cantatrice italienne, Mme Frezzolini, qui est à Paris depuis peu de jours. On sait qu'elle est au nombre des virtuoses contemporaines qui possèdent au plus haut degré le don d'émouvoir par la grâce et l'ardente accentuation de son chant. Sa voix de soprano franc est l'une des plus belles qu'on puisse entendre. Paris est la seule grande capitale de l'Europe qui n'ait pu eu juger jusqu'à présent. Barroilhet et Mlle Lefebvre chanteront dans ce même concert, où l'on exécutera un fragment de ces belles œuvres religieuses écrites par Bortniansky pour la chapelle impériale russe, et que rendent les chantres de la cour à Saint-Pétersbourg avec une perfection d'ensemble, une finesse de nuances et une beauté de sons, dont les choristes de la Société philharmonique, formés par une étude de six mois, essaieront de donner une idée aussi complète que possible. Voici du reste le progamme entier: 1° Symphonie en *ut* mineur de Beethoven; 2° *Sara la baigneuse*, ballade à trois chœurs, paroles de M. V. Hugo, musique de H. Berlioz (exécutée pour la première fois); 3° air des *Mousquetaires de la reine*, *Bocage épais*, d'Halévy, chanté par Mlle Lefebvre; 4° *le Chant des Chérubins*, de Bortniansky, chœur sans accompagnement (fragment du répertoire de la chapelle de l'empereur de Russie), exécuté en France pour la première fois; 5° air de *Beatrice di Tenda*, de Bellini, chanté par Mme Frezzolini; 6° ouverture des *Francs-Juges*, de H. Berlioz; 7° le *Cinq mai*, chant sur la mort de l'empereur Napoléon, paroles de Béranger, musique de H. Berlioz, chanté avec chœur et orchestre, par M. Barroilhet; 8° *la Sérénade*, de Schubert, chantée par Mme Frezzolini; 9° *Quis ennarrabit*, grand chœur de Lesueur. — Stalles d'orchestre, 6 fr; stalles de parquet, 5 fr.; amphithéâtre, 3 fr. — On trouve des billets d'avance chez MM. Brandus et Cie, éditeurs de musique, rue Richelieu, 87, et rue Vivienne, 40, et, le soir du concert, au bureau de la salle Sainte-Cécile.

*** Ernst doit partir la semaine prochaine pour Nantes, où il va donner une suite de concerts. Cette ville est donc privilégiée, car ce sera la première en France où le célèbre violoniste se soit fait entendre depuis neuf ans.

*** M. Louis Eller, violoniste distingué, dont la *Gazette musicale* a eu plusieurs fois occasion de signaler les succès dans les concerts qu'il a donnés dans plusieurs villes du Midi, est en ce moment à Paris, où il compte se faire entendre.

*** Un nouveau journal de musique vient de paraître à Madrid; il a pour titre: *La Opera, gaceta musical de Madrid*. Il est de même format et de même étendue que la *Revue et gazette musicale de Paris*. L'impression en est remarquablement belle. Le premier numéro contient une lithographie représentant la façade du nouveau théâtre royal de Madrid, dont l'inauguration doit avoir lieu le 9 novembre, jour anniversaire de la naissance de la reine Isabelle.

*** Une messe commémorative a été dite jeudi dernier dans la chapelle du cimetière du Père-Lachaise à la mémoire de Frédéric Chopin et pour l'inauguration de son monument funèbre.

*** L'art musical et l'enseignement du chant viennent de faire une perte regrettable. Mlle Sophie Duflos, qui avait été l'une des meilleures élèves du Conservatoire, et qui souvent tenait la classe de Mme Damoreau, en l'absence de la célèbre artiste, a succombé presque subitement à l'âge de vingt-neuf ans.

*** M. C. Klage, connu par ses excellents arrangements pour le piano et auteur de compositions très-estimées, est mort à Berlin le 12 de ce mois.

*** Le nouveau directeur de l'Opéra-Italien, M. Lumley, vient d'adresser à un journal de Paris une lettre où il fait connaître en partie ses projets pour la saison qui va s'ouvrir.

« Mon seul désir, dit M. Lumley, est d'employer toute mon activité et cette habileté que vous voulez bien m'attribuer, à donner à la scène italienne de Paris toute la splendeur, toute l'influence de ses plus beaux jours.

» De grands artistes dignes de figurer sur cette scène, où tant de noms illustres ont été applaudis, composeront, soyez-en sûr, la troupe de cet hiver.

» Vous ne connaissez encore que Mme Sontag, dont vous êtes, ainsi que vous le dites, un des plus fervents admirateurs, et dont les triomphes dans les concerts et sur la scène ont chaque jour tant d'éclat, et M. Lablache, dont le nom porte avec lui son éloge; veuillez attendre que j'aie produit tous les talents qui doivent venir prendre place à côté de ces talents éminents.

» Oui, l'Opéra-Italien, je le reconnais avec vous, a besoin d'être relevé; et si, comme vous le dites, la bonne volonté et l'habileté ne sont rien en présence de certaines impossibilités, je chercherai du moins à atteindre les dernières limites du possible.

» Ainsi que vous, Monsieur, je rends hommage au mérite incontesté de M. Ronconi comme acteur et comme chanteur, et je me félicite de l'avoir fait venir d'Italie, car il avait chanté sur le théâtre de S. M. à Londres avant qu'on l'applaudît à Paris. Je serais encore heureux de le présenter sur la scène de Paris.

» Si j'en juge par l'empressement que les anciens habitués du théâtre mettent à retenir à l'avance des loges pour la saison prochaine, j'ai le droit d'espérer que vous verrez reparaître cet hiver ce luxe princier, ce luxe des toilettes, des équipages, des livrées, ce dernier signe, en un mot, de la suprématie artistique et mondaine de la France sur les autres nations de l'Europe. C'est là mon but.

» De la réunion dans mes mains des deux scènes italiennes de Paris et de Londres doit naître, si je ne m'abuse, quelque chose d'utile pour l'art et d'heureux pour les goûts élevés de ce public intelligent dont j'ai à cœur de reconnaître la noble et généreuse hospitalité.

Chronique départementale.

*** *Boulogne-sur-Mer*, 17 octobre. — Le second concert donné par Mme Sontag a eu lieu devant un public non moins nombreux et peut-être encore plus enthousiaste que celui qui assistait au premier. La célèbre cantatrice s'est surpassée: elle a chanté cinq morceaux (sans compter les *bis*), un air suisse avec chœurs, une composition anglaise brillante et originale, un air de la *Sonnambule*, l'air de Bériot et les variations de Rode, qu'on lui a redemandées, ainsi que l'air suisse. Après le concert, l'orchestre de la Société philharmonique est allé lui donner une sérénade. Mlle Blahetka, l'éminente pianiste, et M. Escudero avaient recueilli leur bonne part de succès dans cette belle soirée. M. Escudero a joué sur l'alto l'*Adélaïde*, de Beethoven, accompagné par Mlle Blahetka, qui a exécuté seule la *Danse des Sylphes*, et une charmante tarentelle de sa composition. Elle a joué encore avec M. Escudero un bolero concertant pour piano et alto, de Worzischek. Mlle Guilmant, autre artiste distinguée, tenait le piano et accompagnait tous les morceaux de chant. Le chœur d'hommes, dans l'air suisse, a été fort bien dit à *mezza voce* et se fondait parfaitement avec le chant principal, tout en laissant planer la voix délicieuse de Mme Sontag.

*** *Bordeaux*, 6 octobre. — Grisar vient de quitter cette ville, mardi dernier, à la suite du spectacle dans lequel *Gilles ravisseur* avait été exécuté

d'une manière très-remarquable par tout le monde, chanteurs et orchestre. Une brillante sérénade a été spontanément organisée dans un entr'acte et exécutée sous les fenêtres du compositeur. Ce dernier a porté un toast à l'union de tous les artistes, parmi lesquels il a surtout des obligations à M. Cuvreau, l'habile chef d'orchestre de la Société philharmonique, à MM. Barielle et Giraud.

*** *St-Germain-en-Laye.*—Le 7 de ce mois un concert donné au bénéfice des orphelins de la ville avait attiré une foule nombreuse dans la salle des Arts. Le produit net de cette bonne œuvre a été d'environ 900 fr. Mlle Juliette G. Dillon y tenait le piano, et s'y est fait entendre, en sa double qualité de pianiste et de compositeur, avec MM. Lée, Dorval, Mlle Noblet et autres artistes.

Chronique étrangère.

*** *Bruxelles.* — Par suite du décès de la reine des Belges, les théâtres sont restés fermés ces huit derniers jours. Ce triste événement exercera une influence fâcheuse sur les plaisirs de cet hiver, et notamment sur tout ce qui tient à la musique. — Le Conservatoire de musique a fermé aussi ses portes pour huit jours. — Le concert de M. Servais, de M. et Mme Léonard, qui devait avoir lieu dimanche dernier à Hal, a été ajourné, à cause du deuil public.

*** *Hambourg*, 15 octobre. — Après divers retards, qui avaient pour cause des indisposition de Mlle Cathinka Heinefetter a enfin paru dans la *Juive*, d'Halévy. La manière dont elle a compris et rendu le beau rôle de Rachel a produit une vive sensation. Il était facile de reconnaître les intentions du compositeur, devant lequel la cantatrice l'a joué et chanté bien des fois. M. Lehmann remplissait le rôle d'Eléazar. L'affluence du public était considérable. Mlle Heinefetter a aussi chanté dans les *Huguenots*; chaque fois elle a obtenu, comme dans la *Juive*, les honneur du rappel. De Hambourg elle doit se rendre à Berlin.

*** *Gand.* — Le Casino de cette ville va exécuter dans un de ses premiers concerts d'hiver la 2e symphonie de notre compatriote F. Lavainne. L'orchestre sera dirigé par M. Bovery. — On va monter le *Prophète* sur le théâtre de cette ville. On nous apprend qu'à cette occasion la direction a fait choisir par son intelligent chef d'orchestre, M. Bovery, 50 hommes dans la garnison pour l'exécution des chœurs; on leur adjoindra 30 enfants pour les parties de seconds dessus.

*** *Vienne*, 11 octobre. — Après une assez longue interruption, les *Huguenots* ont été remis à la scène. Inutile d'ajouter que cette magnifique partition a été écoutée avec un intérêt toujours croissant, et qu'elle a excité plus d'une fois l'enthousiasme du public.

*** *Leipzig.* — Le *Prophète* alterne avec la *Fée aux Roses*. Le public profite avec empressement de l'occasion qui lui est offerte de jouir tous les soirs d'une grande ou d'une charmante partition.

*** *Berlin.*—Mme Taccani-Tasca a terminé ses représentations par le rôle de Norma, qu'elle a rendu en vraie tragédienne.

*** *Munich.* — L'administration du Théâtre-Royal prépare avec le plus grand soin la première représentation du *Prophète*, qu'on espère pouvoir jouer le 20 de ce mois.

New-York, 25 septembre. — Il serait vraiment impossible de donner une idée de l'enthousiasme excité par Jenny Lind dans notre ville. Chaque concert est un nouveau triomphe, et elle ne peut faire un pas sans être suivie d'une foule immense, dont l'accueil, quelque flatteur qu'il soit, doit pourtant lui faire regretter sa grandeur. Jenny Lind est venue visiter l'établissement du journal le *Weekly Herald*, et bientôt les bureaux furent assiégés par une innombrable quantité de personnes qui voulaient voir le rossignol suédois. Ce ne fut qu'avec la plus grande peine qu'elle put regagner la voiture qui l'attendait à la porte, et, lorsqu'elle y monta, les cris et les hurras retentirent de tous côtés.

— Les nouvelles de Boston annoncent que Jenny Lind y chante dans des concerts. Tel est l'engouement, qu'on parle d'un seul billet payé jusqu'à 625 dollars (3,312 fr. 50 c.) Son voyage de New-York en cette ville a été marqué par toutes les excentricités, ou pour mieux dire toutes les folies, dont le récit devient trop monotone pour que nous n'éprouvions pas une invincible répugnance à le transcrire. Certainement nous aimons la musique et les musiciens; mais ce n'est pas au point d'abdiquer à leur égard toute raison et de nous jeter dans les extravagances d'une idolâtrie qui les honore beaucoup moins qu'elles ne portent une atteinte réelle à la dignité humaine. Nous remarquons avec plaisir que Jenny Lind proteste elle-même contre ce fétichisme trop capable de tourner une tête de femme. Le maire de Boston, accompagné des aldermen et de quelques autres personnages, lui ayant été présenté par le colonel Stevens, le maire commença un petit discours en son honneur; mais quand il en vint à cette phrase : « Ce n'est pas votre talent surnaturel » qui a captivé nos sens, c'est la pureté sans tache de votre caractère privé » qui... » Jenny l'interrompit tout-à-coup en s'écriant : « Ah! monsieur, » c'est trop d'éloges! » Puis, après une pause, elle releva la tête et reprit vivement : « Que savez-vous de mon caractère privé? Je ne suis pas, mon- » sieur, meilleure qu'une autre, non. » Le maire, sans trop se déconcerter, tâcha de justifier par la notoriété publique son appréciation morale; et quand il eut fini, Jenny Lind le remercia par quelques paroles très simples, dans lesquelles se glissa un mot de compassion pour les pauvres gens qui stationnaient dans la rue et risquaient fort de s'enrhumer. On aime à voir que malgré tous les efforts des Américains pour *diviniser* Jenny Lind, le rossignol suédois n'a pas encore perdu tout sentiment de modestie et d'humanité.

*** *Madrid*, 3 octobre. — Hier soir a eu lieu, sur le théâtre du palais, la répétition générale de l'opéra de M. Arrieta, intitulé : la *Conquête de Grenade*. A neuf heures, la reine Isabelle II a pris place dans sa loge. Les personnes qui ont entendu cette partition disent que M. Arrieta s'est mis au niveau des bons compositeurs de l'époque. Le rôle de Zulema a été bien joué, dit-on, par Mme Lema de Vega; celui d'Isabelle-la-Catholique par Mme Sophia Vela, et celui de Gonzalve de Cordoue par M. Puig. On a surtout remarqué un duo de Mme Vega et de M. Puig, un chant arabe et le chœur des Abencerrages et des Zegris. Tous les costumes, surtout ceux d'Isabelle-la Catholique, sont vraiment royaux. Les décorations de M. Philastre, artiste français, sont du plus bel effet, surtout la cour des Arrayanes et celle des Lions de l'Alhambra de Grenade. La reine s'est entretenue gracieusement, dans les entr'actes, avec le marquis de Palencios et le compositeur Arrieta. La répétition s'est terminée à deux heures du matin.

*** *Barcelone*, 6 octobre. — Les *Puritains*, de Bellini, viennent d'être donnés au théâtre de Santa-Cruz, et les *Martyrs*, de Donizetti, à celui du Lycée. Dans les *Puritains*, Mlle de Roissy, Beaucarde et Rodas ont montré beaucoup de talent; mais l'ensemble a laissé à désirer, non moins que le rôle de Giorgio, chanté par Lodi. La reprise des *Martyrs*, chantés par Mme de Giuli, Koppa, Rodas et Valli, a obtenu un grand succès, grâce aux progrès sensibles de l'exécution sur celle de la saison précédente. A chaque morceau les applaudissements ont été unanimes. — Hier, au théâtre Santa-Cruz, on a représenté pour la première fois : *El Duende* (l'esprit follet), pièce en deux actes, dont la musique est de D. Rafaël Hernandez. Cette composition tout espagnole, comme le vaudeville est tout français, renferme de jolis morceaux, d'une allure franche et joyeuse. Elle n'avait pour interprètes que des artistes nationaux, qui ont réussi autant que la pièce.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

Théâtre-Italien. — Le mercredi 23 octobre, à midi précis, il y aura concours pour une place de second trombone, vacante à l'orchestre du Théâtre-Italien. MM. les artistes qui désirent concourir devront se faire inscrire à l'administration du théâtre (salle Ventadour). Les bureaux sont ouverts de dix heures du matin à quatre heures du soir.

— *Association des Artistes musiciens.* — Les sociétaires en retard de payer leur cotisation sont prévenus qu'en exécution de l'arrêté du comité, en date du 23 mai 1850, inséré en tête de l'Annuaire de cette année, l'article 3 des statuts, en ce qui concerne la déchéance des avantages de l'association sera rigoureusement appliqué dans les termes fixés par ledit arrêté, à dater de l'année 1851. En conséquence, ils sont invités à verser ou à faire verser leur arriéré, en tout ou en partie, avant le 1er janvier 1851, entre les mains de M. Bolle-Lasalle et A. Thuillier, agents trésoriers de l'Association, rue de Bondy, 68.

— Les cours de chant, solfége et piano pour les demoiselles, ouverts l'année dernière par Mme Blanche Maricot, rue de Verneuil, 46, commenceront cette année, le 1er novembre prochain. Ces cours auront lieu deux fois par semaine, de 2 à 4 heures.

COURS PUBLIC et GRATUIT de musique vocale et d'harmonie POUR LES OUVRIERS. — C'est lundi 28 octobre, à 9 heures très-précises du soir, que M. EMILE CHEVÉ rouvrira son cours élémentaire de musique vocale et d'harmonie, dans le grand amphithéâtre de l'Ecole de médecine. Les leçons auront lieu trois fois par semaine : les *lundi, mercredi et vendredi*, à 9 heures précises du soir. Les cartes d'inscription se délivrent gratuitement aux adresses suivantes : 1° chez le professeur, 52, rue Saint-André-des-Arts; — 2° chez M. A. Vialon, 1, rue de la Bourse; — 3° à l'Ecole de médecine, chez le concierge; — 4° chez le concierge de l'Ecole communale de la rue du Renard-Saint-Merry.

CARTE ROUTIÈRE DES MODULATIONS HARMONIQUES

OU PLAN FIGURATIF DES RELATIONS DES TONS

Par C. BASLER, ingénieur.

Traduit de l'allemand par Johannis WEBER.

Prix : 10 fr.

Paris, PERROTIN, libraire, éditeur de la *Méthode Wilhem* et de *l'Orphéon*.

3, Place du Doyenné. — 1850.

BRANDUS ET Cie, ÉDITEURS, 87, RUE RICHELIEU ET 40, RUE VIVIENNE.

EN VENTE :

GIRALDA

OPÉRA-COMIQUE DE

ADOLPHE ADAM.

La Partition *pour Piano et Chant, format in-8°.* — **Prix : 15 fr. net.**

La grande Partition *et les* **Parties d'Orchestre**, *chaque* **150 fr. net.**

L'OUVERTURE pour piano..... 2 fr. 50 net.
QUADRILLES par **Musard** et **Lecarpentier**, pour piano et à 4 mains, chaque..... 2 fr. » net.
VALSES par **Ettling**, pour piano et à 4 mains..... 2 fr. » net.
REDOWA par **Pilodo**, pour piano..... 1 fr. 50 net.
— — à 4 mains..... 2 fr. » net.
Louis. Op. 201. Sérénade pour piano et violon..... 1 fr. » net.
Duvernoy. Op. 190. Fantaisie pour piano..... 3 fr. » net.
Oscar Commettant, Fantaisie pour piano..... 3 fr. » net.

L'OUVERTURE pour piano à 4 mains..... 3 fr. » net.
POLKA par **PILODO** pour piano..... 1 fr. 80 net.
— — à 4 mains..... 2 fr. » net.
SCHOTTISCH par **Pasdeloup** pour piano..... 1 fr. 50 net.
— — à 4 mains..... 2 fr. » net.
Polka-Mazurka par **Pasdeloup** pour piano..... 1 fr. 50 net.
Lecarpentier. 2 Bagatelles pour piano, chaque..... 3 fr. » net.
Adam. Mélange pour piano..... 2 fr. 50 net.
— 6 Airs faciles..... 2 fr. 50 net.

POUR PARAITRE INCESSAMMENT SUR LE MÊME OUVRAGE :

H. ROSELLEN.
Fantaisie brillante pour Piano.

CHARLES VOSS.
Caprice pour Piano.

F. HUNTEN.
Fantaisie à 4 mains.

SOUS PRESSE, CHEZ LES MÊMES ÉDITEURS :

CAPRICE pour PIANO sur le PROPHÈTE de MEYERBEER
PAR **S. THALBERG.**

DUO POUR PIANO ET VIOLON SUR LE PIRATE DE BELLINI
Par OSBORNE et DE BÉRIOT.

400,000 FRANCS POUR UN FRANC.

LOTERIE DES LINGOTS D'OR.

Capital : 7,000,000.—Prix du billet : 1 fr.—LOT PRINCIPAL : 400,000 FR EN UN LINGOT D'OR.

Le tirage de la LOTERIE DES LINGOTS D'OR aura lieu pour dernier délai fixé par l'autorité au 1er août 1851. Selon toute apparence, et grâce au rapide écoulement des billets, il pourra être avancé de plusieurs mois, et être fixé aux premiers jours de janvie

Tous les billets (1 franc) concourent au tirage de tous les lots, du gros lot comme des lots secondaires.

Les lots secondaires sont : Un lot de 200,000 fr., un lot de 100,000 fr. Deux lots de 50,000 fr. Quatre lots de 25,000 fr. Cinq lots de 10,000 fr. Dix lots de 5,000 fr. et Deux cents lots de 1,000 fr.

La valeur de tous ces Lots sera délivrée aux gagnants en Lingots d'Or, au cours du jour du tirage, c'est-à-dire qu'aucune réduction appréciable n'est à craindre sur l'estimation.

Commissaire spécial du gouvernement : M. Clément REYRE, secrétaire général de la préfecture de police. — *Administrateur :* M. le capitaine J. LANGLOIS (du Havre).

Les combinaisons de la Loterie des Lingots d'or sont des plus simples : tous les billets sont de UN franc, sans distinction de série. Le premier billet sortant gagnera 400,000 fr. en lingots d'or du poids de 116 kilogrammes environ, au cours actuel des matières d'or. Les lots suivants seront le partage successif des porteurs de billets, tous à 1 franc, dont le numéro sera amené par le sort.

M. le Préfet de police vient d'adresser la lettre suivante à tous les maires du département de la Seine :

« MONSIEUR LE MAIRE,

» Le Gouvernement a autorisé une Loterie de sept millions de francs, dont le produit doit être employé au transport gratuit en Californie de cinq mille émigrants.

» Je n'ai pas besoin de vous faire ressortir tout ce que cette opération pourra avoir d'utile et de réellement philanthropique, en faisant participer un nombre notable de nos concitoyens dépourvus de ressources, aux avantages que l'avenir de la Californie paraît offrir et en leur donnant pour le premier établissement toutes les garanties possibles.

» Il n'est peut-être pas non plus indifférent aux intérêts nationaux qu'une nombreuse colonie française apparaisse dans ces contrées, qui, appelées à une grande prospérité, semblent destinées à jouer un rôle important.

» Ces considérations que vous apprécierez, monsieur le maire, ont engagé le gouvernement à sortir de la réserve avec laquelle il accueille toujours les demandes de loterie, et doivent porter toutes les administrations à favoriser l'œuvre qu'il s'agit d'accomplir.

» Il me paraît que les billets de la Loterie dont il est question pourraient être très-convenablement placés dans les mairies de Paris et de la banlieue. Je vous engage donc à recevoir ceux que pourra vous adresser le conseil de surveillance de la Loterie des Lingots d'Or, et à en faciliter le placement, en vous entendant, pour tout ce qui touchera la comptabilité, avec le Conseil.

» Recevez, monsieur le maire, etc. »

Les demandes de billets doivent être adressées : A la direction de la Loterie des Lingots d'Or, Palais-National, rue Masséna, 6, ancienne rue Montpensier, et au bureau central de la distribution, boulevard Montmartre, 10, au coin du passage Jouffroy.

PARIS, IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIXET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

17e Année. N° 43. 27 Octobre 1850.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres. Cramer, Beale et Cie, 201 Regent street.
St-Pétersbourg. Bellizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musical.
Rome. Merle.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Schlesinger, 34, u. d. Linden.
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.
Leipzig. Michelsen.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements et Belgique. . . . 30
Etranger. 34

Annonces.

50 cent. la ligne. . . . . pour 1 fois.
30 cent. . . . . pour 3 fois.
20 cent. . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Grande Société philharmonique de Paris (1re séance), par **Léon Kreutzer.** — M. C. Basler et M. Léonard de la Tuilerie, par **Henri Blanchard.** — Association des artistes musiciens, messe en musique et concert donné à Melun, par **Georges Bousquet.** — Correspondance, Bruxelles. — Rapport de la commission spéciale de l'enseignement du chant, par **G. Héquet.**—Nouvelles et annonces.

GRANDE SOCIÉTÉ PHILHARMONIQUE DE PARIS.

PREMIER CONCERT.

La Société philharmonique est venue au monde le 19 février de l'année dernière à huit heures un quart du soir. Dès l'apparition du nouvel astre, je me suis amusé à lui dresser un thème de nativité. D'après l'état du firmament musical, j'ai vu que d'heureuses destinées étaient réservées à la constellation naissante; mais j'ai vu aussi qu'au début de sa course de redoutables conjonctions de planètes rivales menaçaient de la jeter dans de véritables dangers, qu'elle surmonterait toutefois.

Jusqu'à présent, mes observations astrologiques se sont réalisées, et elles continueront ainsi, je l'espère. Le reste de ma prédiction, je la garde sous un triple sceau; mais je puis, dès aujourd'hui, révéler ceci : que la Société philharmonique a peu de chose à craindre de l'étoile Aldébaran ou de ses sœurs.

L'année dernière, la saison était plus que commencée, lorsque la Société philharmonique a annoncé son premier concert. En dépit du zèle et de l'intelligence des membres de son comité, de difficiles détails d'organisation avaient nécessité ces longs retards et préjudicié à ses intérêts; d'un autre côté, la multiplicité des concerts de bienfaisance (concerts de *malfaisance* à l'égard des musiciens), le retour à Paris, après vingt hivers, d'une cantatrice aimée du public, avaient un peu partagé l'attention, et ne lui avaient pas permis de réaliser une bonne saison, en fait de recettes. Si à ce sujet elle s'en est tirée un peu comme l'oiseau de la fable, *traînant l'aile et tirant le pied*, en revanche elle s'est attiré les sympathies universelles des artistes et du public, du public intelligent, s'entend, qui veut qu'on juge une cantatrice à sa voix, et l'or seul à son titre. Cette recette d'applaudissements de l'année dernière préparera cette année, pour la Société, une recette de beaux écus trébuchants. En effet, tout lui est favorable. La première, elle a rallié son armée et s'est réveillée de son long sommeil; que dis-je? elle a toujours veillé, et tandis que ses futurs auditeurs goûtaient les plaisirs de la villegiature, dans le silence elle préparait pour eux les chefs-d'œuvre des maîtres dont elle compte prodiguer les richesses. Les violons du plus grand nombre de nos artistes dorment encore dans leur lit de serge verte, mais ceux de la Société philharmonique sont éveillés depuis longtemps et travaillent à l'envi avec la flûte rapide, la trompette éclatante, le trombone majestueux. La Société a voulu, et elle a bien fait, ressembler à ces travailleurs diligents qui se lèvent les premiers, et ont accompli une partie de leur tâche avant que le citadin indolent ait ouvert les yeux et soulevé les plis lourds de ses épaisses courtines.

Le programme de cette soirée d'inauguration présentait le nom des maîtres les plus aimés. La symphonie en *ut* mineur de Beethoven; l'ouverture des *Francs-Juges*, *Sara la baigneuse*, le *Cinq mai*, de Berlioz, y figuraient à côté de divers morceaux de Lesueur, de Bellini, d'Halévy, et d'un chœur de Bortnianski. Ce sera de ce dernier compositeur que je parlerai tout d'abord, par la raison qu'il est étranger au public, aussi bien qu'à moi-même, et que, par cela seul, il a droit à plus d'égards que nos propres amis.

Bortnianski a été maître de chapelle de la cour de Russie; en quelle année? on ne le sait pas bien. Il a composé, pour le service de cette chapelle, un nombre considérable de pièces à plusieurs chœurs sans accompagnement, comme cela se pratiquait presque universellement parmi les compositeurs du XVIIe siècle.

Le fragment (le Chant des Chérubins) chanté par le chœur de la Société philharmonique, suffit pour donner une haute idée de ce compositeur inconnu. Son style, tout en dérivant de l'école palestrinienne, emprunte au système de tonalité moderne quelques-unes de ses ressources. Il est remarquable par la noblesse et la simplicité. Quant à l'exécution, elle m'a semblé parfaite : parfaite par la précision, parfaite aussi par l'exactitude des nuances. D'une masse vocale on saura toujours attendre des effets puissants, mais non les fins détails dont abondent les œuvres de Bortnianski. Le public a paru ravi. La dernière strophe s'éteint dans un pianissimo qui repose doucement sur de graves pédales des contre-basses-tailles et sur lequel planent les accents séraphiques des voix de femmes et d'enfants. Ce decrescendo a été admirablement rendu et a offert une dégradation de nuances d'une poésie infinie, pareille à celle dont les nuages se colorent au soleil couchant, alors que l'horizon est teint d'un pourpre enflammé qui vient expirer en une douce nuance de rose mourante au zénith.

Les heureux artistes qui ont entendu les quatre-vingts chanteurs de la chapelle impériale de Russie nous disent que les chœurs de la nouvelle Société ne pouvaient avoir d'autre prétention que de nous donner une idée de leur exécution merveilleuse. A quel degré de perfection faut-il donc que soient parvenus ces barbares pour distancer de si loin nos chanteurs civilisés! L'empereur de Russie, il est vrai, ne néglige rien pour sa musique, et pas une belle voix, dans l'empire, n'échappe aux pourvoyeurs de sa chapelle. Les plus rares, les plus profondes, ces contre-basses-tailles qui atteignent le contre-*ut*, le

contre-*la* grave, viennent de l'Ukraine, féconde à divers titres. Catherine II y faisait recruter également avec le plus grand soin les officiers qu'elle destinait, non à célébrer l'office divin, mais à être attachés au service de sa personne.

La symphonie en *ut* mineur qui ouvrait le concert a été exécutée avec autant de verve que d'ensemble. Cette exécution m'a confirmé dans une observation que j'avais déjà faite.

Il est reconnu que l'entrée du finale est une magnifique explosion musicale : tout est génie dans la conception; tout est merveille de l'art dans les détails. Je me garderais bien à ce sujet d'être d'un autre avis que tout le monde. Toutefois, une chose me choque cruellement dans cet admirable crescendo, ce sont les sept mesures finales du scherzo, après lesquels éclatent les pompeux accents de l'allegro. On m'objectera que ce rhythme boiteux a été déjà précédemment entendu sur un léger dessin de violons, et qu'alors il est du plus mystérieux effet. J'en conviens; mais une fois le rhythme rompu, le trémolo établi, le rhythme de huit mesures devient impérieusement nécessaire. Je n'en doute pas un instant, cette mesure en moins est une erreur de copie, de même que les deux mesures supplémentaires ajoutées dans le scherzo et signalées dernièrement par M. Fétis. Sans être trop hardi, on peut corriger de pareilles fautes, et cela devient du fétichisme envers le génie d'un auteur que de ne pas rectifier des erreurs palpables. Cela n'est pas rectifié en Allemagne, dit-on. C'est possible; mais, pour être estimées, les éditions allemandes souvent n'en sont pas plus correctes. On les préfère, mais à la façon de ce bibliophile qui s'écriait en extase :

Oui, c'est la bonne édition;
Car je vois, pages neuf et treize,
Les trois fautes d'impression
Qui ne sont pas dans la mauvaise.

De la symphonie de Beethoven à la *Beatrice di Tenda* de Bellini, il y a loin, bien loin; il y a des mers et des Alpes; mais la galanterie envers une jolie femme, l'admiration envers une éminente cantatrice, m'engagent à faire cet immense trajet. Mme Frezzolini est l'un de ces remarquables talents que l'Angleterre retient longtemps dans ses serres par le droit si puissant des guinées. En se rendant en Espagne, elle a voulu nous laisser des regrets et peut-être aussi des espérances. J'ai rarement entendu une voix plus belle, plus sympathique que celle de Mme Frezzolini. Peut-être ne serait-on pas injuste en demandant à ses roulades un peu de cette légèreté, incolore quelquefois, où excellent les rossignols suédois ainsi que les fauvettes allemandes. Mais ce qu'il faut admirer chez Mme Frezzolini, c'est cet art de phraser, simple, noble, naïf, qui nous rappelle les plus belles traditions de la grande école italienne. Sa voix est un soprano plein, qui participe un peu du contr'altino et emprunte quelque chose de son timbre de velours. Mme Frezzolini atteint avec la plus grande facilité les notes les plus élevées, elle sait les modifier dans toutes les nuances et, sans efforts, se maintient à ces hauteurs. D'elle on ne peut pas dire (en pardonnant la faute de prosodie) que :

Montée sur le faîte, elle aspire à descendre.

Après avoir chanté la sérénade de Schubert, Mme Frezzolini a chanté l'air de *Béatrice de Tenda*. Il est bien entendu que ce que je vais dire n'attaque en rien le goût de l'éminente cantatrice, pour qui ce morceau informe n'était évidemment qu'un prétexte.

Au Musée, les jours d'exposition, s'il arrive qu'un gardien laisse soulever l'épais rideau qui sépare les anciens tableaux des modernes, une fraîcheur délicieuse vous pénètre. Plus de ces tons heurtés, de ces nuances criardes, de ces gestes contorsionnés. Ce qui vous avait plu tout d'abord, au retour vous paraît à peine supportable. Une impression inverse s'est produite lorsque la grotesque ritournelle de l'air de *Béatrice* est venue, sans vergogne, prendre la place dans ce riche concert.

Après les harmonies sobres de Beethoven, après le chœur angélique de Bortnianski, après ces bouquets de fleurs mélodiques, ces gerbes de diamants et de perles dont M. Berlioz a si richement orné cette pauvre baigneuse de M. Hugo, à laquelle le poëte n'a pas même conservé :

... Sa chemise plissée,
Enlacée
Aux branches d'un vert buisson.

après de si grandioses, de si fraîches pensées, l'instrumentation populaire, intempérante de l'auteur de *Béatrice* a paru presque effrontée. Heureusement, pour le succès de Mme Frezzolini, que les prestiges de sa voix ont fait prendre pour de l'or ce clinquant musical. Auparavant, elle nous avait fait don d'une des pierres les plus pures de son écrin, la sérénade de Schubert. L'auditoire lui a rendu le présent en pluie de bouquets...

Mais il se fait tard dans cet article. Je babille, je babille, et j'ai encore beaucoup d'éloges à donner, ce qu'on ne saurait faire d'une plume trop diligente. D'abord à Barroilhet, qui a chanté avec beaucoup de verve et d'esprit un ravissant boléro, la *Venta* de M. Halévy et le *Cinq mai* de M. Berlioz, composition noble et austère, d'un sentiment dramatique le plus élevé et dont la fin émeut profondément ceux qui connaissent cette émotion presque sainte que cause toute œuvre où se révèle la présence du vrai. L'appel des cors après ce mot fatidique : Sainte-Hélène! les sons mats et entrecoupés de la grosse caisse, le suave et triste murmure des violoncelles sur le *la* que vient effleurer le plus doux, le plus harmonieux de tous les *si* bémols qui soit jamais tombé de la plume d'un compositeur, ne peuvent guères être appréciés tout d'abord par le public. C'est un butin de choix réservé pour les artistes, pour les raffinés et les habiles. Le public ignore ces richesses miscroscopiques; il se rend compte seulement des grandes lignes tracées par l'architecte, et ne distingue pas les précieuses incrustations dont chaque colonne est décorée.

L'ouverture des *Francs-Juges* a produit son effet accoutumé, c'est-à-dire a impressionné l'auditoire, ce qui ne m'empêche pas de lui préférer cent fois celle du *Roi Lear* et celle du *Carnaval romain*.

Mlle Lefèvre est une des plus aimables Athénaïs qu'aît vues encore dans ses beaux jours l'Opéra-Comique. En chantant l'air des *Mousquetaires : Me voilà seule enfin!* elle a obtenu un véritable succès, ce qui, à côté de Mme Frezzolini, n'est pas un mince honneur. Cette musique de M. Halévy a un heureux privilége. Au théâtre elle paraît si vraie d'expression dramatique qu'il semble qu'au concert elle doive perdre une grande partie de ses avantages; au concert, mille détails charmants d'instrumentation, perdus pour l'auditeur au milieu des préoccupations de la mise en scène, dédommagent amplement son oreille charmée.

J'arrive à ce petit chœur de Sara dont je n'ai dit qu'un mot. C'est pour moi de la musique exquise. Le chœur, divisé en trois petites armées, n'adopte aucune de ces formules banales dont les compositeurs ultramontains décorent leurs *felicità*, leur *vendetta*, leur *gloria ed onor*. Il rêve et babille comme la jeunesse en sa fleur. Les voix écrites avec un art infini, ayant chacune l'importance de véritables *soli*, se combinent en ingénieux *intrecci*, qu'on pourrait comparer pour la complication à ceux qui étaient si chers aux compositeurs du xve siècle; à cette exception près, que rarement ils bâtissaient cet échafaudage ingénieux sur une idée digne de tant de soin. Malheureusement chez eux le tissu était souvent de corde; chez M. Berlioz il est de soie.

Un grand chœur de l'illustre Lesueur, *Quis enarrabit*, terminait le concert. Il a été exécuté au milieu de la désertion d'une partie du public.

En général, rien n'égale l'empressement du public à ouïr les premiers accords d'un concert, si ce n'est son empressement à se priver des derniers. Ce procédé irrévérentieux est déplorable, surtout lorsqu'il s'adresse à un homme tel que Lesueur. Il est également pratiqué à la salle Sainte-Cécile, au Conservatoire et dans toute place

où se fait de la musique. Au Conservatoire, lorsqu'on y jouait la symphonie avec chœurs, à peine le premier *si* bémol du basson (un bien beau *si* bémol encore celui-là) dans la marche à 6/8 du finale résonnait-il à l'orchestre, aussitôt la déroute commençait. Un fuyard, plus pressé que les autres, donnait le signal; puis deux, puis dix, puis la salle entière. Ce bruit de portes s'ouvrant et de banquettes retombant, tout, jusqu'à l'imperceptible frôlement des pelisses de velours et de soie, me causait une rage indicible, et j'adressais mentalement à la *vile multitude* toutes les imprécations que peut rencontrer dans son cerveau un musicien exaspéré.

Mais puisque le public abandonne la salle, je pense qu'il est bon de me retirer avant que les lustres s'éteignent. Je prends donc congé de la Société philharmonique sans beaucoup de tristesse, car je sais qu'elle a donné rendez-vous à ses auditeurs avant un mois. Il circule dans l'air cette vague rumeur que la symphonie fantastique y sera dite en entier, ainsi qu'un *Hymne à la France*, de M. Berlioz.

Il serait à désirer qu'on exécutât de nouveau le chœur de Bortnianski ou d'autres fragments de ses compositions, dont M. Berlioz connaît admirablement la tradition. Cette musique grave et touchante pourrait inspirer quelques scrupules à ceux de nos compositeurs qui chantent le Seigneur sur un rhythme de redowa et confient les louanges de la Vierge à la petite flûte sentimentale, à la voix angélique du cornet à piston!

LÉON KREUTZER.

M. C. BASLER.

Ingénieur allemand,

ET

M. A.-F.-M. LÉONARD DE LA TUILERIE,

Ancien élève de l'Ecole polytechnique, ex-trombone de la 10e légion de la garde nationale de Paris et pharmacien.

De même que le domaine dramatique est occupé, parcouru, labouré en tous sens par trois espèces d'hommes qui s'entendent et s'aiment aussi peu sans doute que les explorateurs de la Californie entre eux : les auteurs, leurs interprètes les comédiens, et les journalistes; l'art musical est cultivé pareillement par trois sortes de gens qui ne s'entendent guère mieux : les musiciens, compositeurs ou virtuoses, les hommes de science, mathématiciens, qui, pour la plupart, traitent du haut de leur savoir la partie empirique de l'art, et les critiques spéciaux, qui doivent savoir assez pour faire justice des prétentions des uns et des autres.

Ce sont toujours, ainsi que nous venons de le dire, et depuis d'Alembert, des mathématiciens, des géomètres, qui prétendent refaire la législation de la science des sons, et cela sans tenir compte des règles acquises, conservées et consacrées par les hommes pratiques de l'art; ils veulent absolument introduire ce qu'ils nomment le rationalisme dans cette science des sons, depuis les principes élémentaires jusques aux combinaisons les plus abstraites de l'harmonie et de la capricieuse mélodie. Tels ont été, entre beaucoup d'autres, Galin, Busset et notre ami Troupenas, homme de science et de probité, qui s'est occupé toute sa vie d'un système de musique dont le commerce, dans lequel il a si bien réussi, ne faisait que le distraire désagréablement.

M. Basler, ingénieur allemand, et probablement aussi mathématicien, vient de publier un ouvrage scientifique, intitulé : CARTE ROUTIÈRE DES MODULATIONS HARMONIQUES. (*Reisekarte für das Reich der Töne.*) Traduction littérale : *Carte de voyage pour le règne des sons.*

Par la monomanie qui court des voyages en ballon, et en jetant les yeux sur le travail ingénieux de M. Basler, on pense aux cartes cosmographiques, aux mondes, aux tourbillons de Fontenelle, de Descartes, et, à propos du procédé de ce dernier, M. Basler a cru devoir employer celui des cartes mappemondes et des cartons du casse-tête chinois.

Cela est certainement fort ingénieux, nous le répétons, mais ce travail a le grand tort de n'être pas plus utile aux commençants, par la complication et l'enchevêtrement des lignes modulatives, si l'on peut s'exprimer ainsi, qu'aux compositeurs d'un talent acquis.

Tout en appréciant la philosophie de l'art, et sans prêcher l'étroitesse de vue, on peut penser et dire que les parties orale et manuelle de la musique sont les plus essentielles. Vouloir faire d'abord des musiciens analyseurs et raisonneurs, c'est prétendre former des généraux avant de faire des soldats, des théoriciens avant des praticiens.

Il est peu de pianistes exercés à l'art de préluder qui n'aient trouvé sous leurs doigts et par des mouvements rationnels des moyens géométriques de moduler. M. Charles Voss, de Berlin, compositeur de morceaux charmants pour le piano, nous faisait voir dernièrement le moyen de passer d'un ton dans un autre par des évolutions, ou plutôt par une seule évolution digitigrade, qui réduit l'art de la modulation à sa plus simple expression. Mais l'art de moduler ainsi ne fait pas plus des musiciens, des compositeurs, que la connaissance *approfondie* de la versification ne fait des poëtes. La carte routière de M. Basler, qui a tout l'aspect d'une carte de poste, ne fera pas aller l'intelligence plus vite sur la route des modulations. Cette carte circulaire est d'un charmant aspect : elle est surchargée de petits cercles en forme de petites boules de jeu de loto au nombre de vingt-quatre sur lesquels sont écrits les tons diézés et bémolisés. Les routes pour passer d'un ton dans un autre sont représentées par des linéaments, des points multicolores qui font de cette carte un tableau synoptique qui a du moins le mérite de la clarté. Cela nous représente bien aussi un plat de macaroni filandreux; mais qu'aurait-ce donc été si l'auteur, ainsi qu'il le dit, n'avait pas omis *les soixante-douze lignes qui devraient conduire des vingt-quatre tons vers les harmonies rondes, qui sont*, au dire de M. Pierre Singer, *autant de sentiers détournés par lesquels on parvient rapidement aux tons les plus éloignés.*

Que si l'on nous demandait ce que c'est que l'harmonie ronde et l'harmonie auxiliaire, nous prierions nos lecteurs de vouloir bien prendre connaissance du *Metaphysische Blicke in die Tonwelt nebst einem dadurch veranlassten neuen systeme der Tonwissenschaft, von Peter Singer.* (Considérations métaphysiques sur la musique, formant la base d'un nouveau système de science musicale, par Pierre Singer.) M. Basler a donc basé son système sur les harmonies rondes et les harmonies auxiliaires de M. Pierre Singer. C'est toujours bon à savoir : cette chose a été imaginée en faveur des *dilettanti*, la pire espèce d'hommes qui soit en ce monde musical, faux amateurs, musiciens bâtards, qui seraient plus insupportables encore s'ils se mettaient à disserter sur les sensations qu'ils croient éprouver, au moyen de l'harmonie ronde et auxiliaire. Pour moi, je crois que le système sur le calorique si singulièrement expliqué par le célèbre Odry dans *l'École de natation*, au moyen des tuyaux en cuivre, en fer, en zinc et autres métaux, était au moins aussi utile en physique, aussi clair et beaucoup plus amusant que la carte routière et les harmonies rondes imaginées par MM. Singer et Basler.

— Voici venir, ou plutôt revenir, un autre savant en physique et en acoustique, mélomane et trombonomane, dont nous avons déjà entretenu les lecteurs de la *Gazette musicale* : M. Auguste-François-Noël Léonard de la Tuilerie, ancien élève de l'école polytechnique, ex-trombone de la 10e légion de la garde nationale de Paris et ci-devant pharmacien.

Le célèbre danseur Marcel voyait d'innombrables choses dans un menuet; le maître à danser du *Bourgeois gentilhomme* croit que sa profession est nécessaire au salut de l'Etat, au maintien de l'ordre et de l'aplomb social; le maître en fait d'armes et celui de philosophie lui soutiennent à coups de poing que leur science est préférable à la sienne. Nous ne savons si M. Léonard de la Tuilerie emploierait les mêmes moyens de conviction pour prouver la suprématie de son ins-

trument, — non celui qui servait autrefois à l'apothicaire, ancien état de M. de la Tuilerie, mais l'instrument dont il jouait naguère dans la 10e légion ; — dans tous les cas, il est impossible d'avoir une plus haute idée que la sienne, de professer une plus grande admiration, une estime plus profonde, plus convaincue, un plus entier dévouement, que M. de la Tuilerie pour le trombone.

Dans une note-mémoire envoyée tout nouvellement à l'Institut national de France, Académie des sciences (section de physique), sur le trombone et la résonnance du corps sonore, M. Léonard de la Tuilerie se plaint que, depuis bientôt cinq ans qu'il avait adressé à l'Académie des beaux-arts des réflexions au sujet de l'instrument de musique appelé le trombone, la docte assemblée n'a pas paru s'occuper beaucoup de lui.

On lit dans le nouvel écrit de M. de la Tuilerie : « J'ai eu l'honneur de dire à l'Académie des beaux-arts, le 22 janvier 1846, dans mon travail sur le trombone, que cet instrument contenait probablement en lui une explication complète des phénomènes de l'acoustique, et que, comparable à une série non interrompue de tuyaux d'orgue, même avec la distinction des *commas*, il pouvait donner raison de ceux de la mélodie et de l'harmonie dans leurs différents genres ou modes les plus compliqués; j'ai même ajouté qu'il renfermait peut-être les rudiments d'une langue musicale tout entière. »

Sans trop chicaner M. de la Tuilerie sur cette langue musicale tout entière renfermée dans le trombone, peut-être! nous le voyons avec plaisir marcher en avant avec autant d'orgueil que d'audace, comme il le dit fort bien; nous le laissons se promener dans le dédale de sa science acoustique, nous voulons bien l'entendre s'écrier, à cheval sur son trombone, comme Christophe Colomb sur la *Nina*, son frêle navire : *Là-bas est une autre terre*! Mais nous nous permettrons de le ramener sur celle-ci, et, en quelque sorte, sur la carte routière des modulations harmoniques, non seulement de M. Basler, mais sur celle des plus simples éléments de l'harmonie usitée en tous pays.

« On a déduit naturellement l'accord parfait du principe de la résonnance du corps sonore, dit M. de la Tuilerie. Eh bien, j'affirme, ajoute-t-il, qu'un accord de septième diminuée y est aussi contenu; et je l'affirme, parce qu'il existe dans le trombone, qui, lui aussi, est un corps sonore. Mais ayant trouvé l'accord *ut, mi, sol, ut,* ce n'est pas celui *sol, si, ré, fa,* que doivent produire les vibrations du son primitif UT, c'est cet autre accord de septième diminuée, *ut, mi, sol, si bémol,* cet accord important qu'on emploie si souvent pour moduler, et passer du ton d'*ut* en celui de *fa*. »

Nous serons plus poli qu'Alceste envers Philinte, et nous ne jetterons pas cette apostrophe à la face de M. de la Tuilerie :

Peste soit de ta chute.....
En puisses-tu faire une à te casser le nez!

Nous lui dirons tout simplement que les notes *ut, mi, sol, si bémol,* ne constituent point un accord de septième diminuée, mais bien un accord de septième dominante; que l'accord de septième diminuée *ut dièze, mi, sol, si bémol,* sert plutôt à passer en *ré* ou en *sol* qu'en *fa*.

Dans son style quelque peu rabelaisien, on ne sait si l'auteur de ce petit mémoire se moque de l'Académie des sciences, de la raison ou de lui-même. Pour moi, si j'étais obligé de louer ces facéties scientifiques, physiques, acoustiques et harmoniques, je me croirais appelé à succéder à Erasme pour continuer son éloge de la *folie*.

Bien qu'il ne l'aborde pas dans son écrit, M. de la Tuilerie se propose, dit-il, de traiter la question du *la absolu*, qui pour beaucoup de gens équivaudra sans doute à celle de *l'absolu*. Notre savant ès-sciences des sons ne manque cependant pas d'adresse, car il dit à MM. de l'Académie que c'est parce qu'il sait qu'ils ne sont pas musiciens qu'il leur adresse sa note. Il y a même une sorte de conscience d'honnête trombone en M. de la Tuilerie, s'écriant dans ses scrupules de savant :

« Je ne me dissimule pas que ma persistance à vanter mon instrument de prédilection entraînera sans doute de mauvais esprits dans de graves erreurs; je ne cacherai pas qu'il est impossible à l'homme d'atteindre les extrêmes que j'y montre comme incluses, savoir : sept notes diatoniques, douze chromatiques, beaucoup d'enharmoniques, et au bout de tout cela, l'infini en divisions sonores!.... »

Dans ses connaissances si variées, est-ce comme écuyer ou comme pharmacien droguiste que M. de la Tuilerie termine sa note, ou son mémoire d'apothicaire, par cette phrase suivie d'un point d'exclamation : « Puisse une décision de votre part, plus favorable que le silence de l'Académie des beaux-arts, ne pas me laissser à toujours, comme disent les bonnes gens, entre deux selles! »

Tous les hommes d'esprit et de cœur doivent désirer, ce nous semble, que MM. les membres de l'Académie des sciences déclarent, comme ceux de l'Académie des beaux-arts l'ont fait pour la carte routière de M. Basler, qu'il n'y a rien de vénéneux, de dangereux dans les doctrines acoustiques et musicales émises par M. A. S. N. Léonard de la Tuilerie, et qu'ils n'y ont rien vu qui puisse en empêcher la libre circulation.

HENRI BLANCHARD.

ASSOCIATION DES ARTISTES MUSICIENS.

Messe en musique et concert donné à Melun, le dimanche 20 octobre.

La fête musicale donnée dernièrement au palais de Fontainebleau, et dont nous avons rendu compte il y a trois semaines, a rendu jalouse la ville de Melun. Le chef-lieu du département n'a pu voir sans une certaine envie que la sous-préfecture parût vouloir s'attribuer la suprématie en matière d'art musical et de bienfaisance. Le comité de l'Association, qui avait organisé la fête musicale de Fontainebleau, a donc été vivement sollicité, cette fête à peine terminée, d'en organiser une toute semblable à Melun. Les personnes les plus haut placées de la ville la prenaient sous leur patronage et en assuraient d'avance la réussite. C'était plus qu'il ne fallait pour que le comité, avide de poursuivre sans cesse son œuvre de philanthropie et de propagande musicale, se gardât bien de résister à de si pressantes et flatteuses sollicitations.

Nous pourrions presque nous dispenser de rendre compte de la fête musicale de Melun; car, à peu de chose près, elle n'a été qu'une sorte de seconde édition de la fête musicale de Fontainebleau. La messe, exécutée à l'église de Sainte-Aspais, était la même messe à trois voix, due à la collaboration de MM. Adolphe Adam et de Saint-Julien; elle a été chantée par Mme Chérie Couraud, MM. Hébert et Kœnig. M. Adolphe Adam tenait l'orgue : il a fait admirer, comme d'habitude, sa belle exécution, principalement dans deux morceaux, à l'entrée et à la sortie du prêtre officiant. Le résultat de la quête a prouvé que cette partie de la fête, qui n'était cependant pas annoncée sur l'affiche, avait parfaitement satisfait les auditeurs et les fidèles, qui se pressaient en foule dans la religieuse enceinte.

Un autre auditoire était réuni le soir à la salle de spectacle, élégamment éclairée, mais malheureusement trop petite. Le concert a fourni à Mme Hébert-Massy, qu'on avait chaleureusement applaudie à Fontainebleau, l'occasion de se faire applaudir de nouveau avec non moins d'enthousiasme. La seule différence, c'est qu'au lieu d'être seule reine de la soirée, elle a partagé cette fois l'aimable sceptre de la grâce et du talent avec Mme Charles Ponchard. Le public les a toutes deux également applaudies, et c'était de toute justice, car elles ont toutes deux chanté à ravir. M. Ponchard père, l'éminent professeur du Conservatoire, et M. Wartel, l'un de nos chanteurs de concert les plus aimés, ont à leur tour rivalisé de mérite et de zèle. Lequel des deux a eu le plus de succès, c'est ce que nous ne saurions dire; il eût fallu pouvoir compter les applaudissements qu'on a adressés séparément à chacun. La partie vocale contenait, en outre, trois chœurs,

celui des chasseurs du *Songe d'une nuit d'été*, de M. A. Thomas; celui des *Charpentiers*, de M. Ad. Adam, et celui des *Journaux*, de M. de Saint-Julien; le premier, chanté par les Orphéonistes de Paris, réunis aux Enfants de Paris, tous sous la direction de M. Delaporte; les deux derniers, chantés par les Enfants de Paris seuls, conduits par M. Devin. Ces masses chorales d'ouvriers font le plus grand plaisir à entendre dans de semblables réunions; au double point de vue de l'art et de la moralisation, leur présence y est toujours très-bien vue.

MM. Alard, Trichert, Jancourt et Petiton, ont prêté à la fête musicale de Melun, comme ils l'avaient fait à celle de Fontainebleau, le charmant prestige de leurs remarquables talents. Les noms de pareils virtuoses portent avec eux le meilleur éloge. Mentionnons aussi le nom de M. Croharé, l'excellent accompagnateur, qui a secondé avec beaucoup d'intelligence tous les virtuoses, chanteurs et instrumentistes, que nous venons de citer.

De même qu'à Fontainebleau, la musique militaire a eu sa part dans le programme du concert de Melun. Ici c'était le corps de musique du 7e lanciers, habilement commandé par M. Bousquier. Son exécution a obtenu d'honorables suffrages.

Enfin, pour tout dire, l'orchestre symphonique, qui a exécuté deux ouvertures, l'une de M. Auber, l'autre de M. Adam, était, comme celui de Fontainebleau, composé d'artistes et d'amateurs de Paris, de Fontainebleau, de Melun. Il était aussi dirigé par le même chef,

GEORGES BOUSQUET.

CORRESPONDANCE.

Bruxelles.

Le service solennel de la reine des Belges, célébré le 24 octobre, dans l'église Sainte-Gudule, a terminé, par une pompe inouïe, la série des émouvantes impressions sous lesquelles la population entière du pays est placée depuis quinze jours. La liste civile et le gouvernement ont rivalisé de zèle et de sacrifices en cette circonstance douloureuse. La décoration de l'église était confiée au talent de M. Suys fils, architecte, qui pendant dix jours et autant de nuits y a employé cinq cents ouvriers, et dépensé des sommes énormes. Rien ne peut donner l'idée de la splendeur de mort qu'il y a déployée, soit dans les tentures de toute l'église, dont il avait fait un immense sépulcre, soit dans les somptuosités du catafalque, soit dans les dispositions des *six mille cierges* qui brûlaient dans ce séjour de deuil.

Le cardinal-archevêque de Malines et les évêques de Liège, de Namur, de Tournay, de Gand et de Bruges, assistés de leur clergé, étaient à l'autel ou autour du catafalque et remplissaient le chœur. Tout autour et dans la nef principale étaient rassemblés en masse compacte : les membres des chambres législatives, les ministres, le corps diplomatique, les cours et tribunaux, tous les grands personnages de l'État et les chefs de l'armée, des députations de tous les corps, tout ce qui a de l'illustration par le mérite ou par la position; enfin, des étrangers de distinction, parmi lesquels on remarquait le prince de Metternich.

Il n'est pas de notre sujet d'entrer dans de plus longs détails sur cette imposante et touchante solennité, ni de rapporter ici l'éloquente oraison funèbre prononcée par le P. Deschamps, considéré comme le plus éminent orateur chrétien de la Belgique; nous ne nous occuperons que de la messe de *Requiem* composée par M. Fétis, maître de chapelle du roi des Belges, notre collaborateur, et nous en donnerons une analyse aussi détaillée que le mérite un travail de cette valeur.

Ce qui nous a paru distinguer cette œuvre importante, c'est l'alliance parfaitement entendue du style religieux et des formes classiques avec le sentiment expressif. Donner à ces divers éléments les proportions qui conviennent pour former un bel ensemble est une des grandes difficultés de l'art. La musique d'église doit être simple et en même temps riche en combinaisons scientifiques; elle doit toucher, et pourtant s'éloigner de tout ce qui tendrait à la rendre dramatique. Ce double obstacle a été surmonté avec bonheur par le compositeur.

Dans les différents morceaux de la messe de *Requiem* de M. Fétis, le caractère spécial des mélodies s'accorde parfaitement avec le sens des paroles; l'auteur semble s'être attaché à donner à ses chants des rhythmes très-caractéristiques qui contribuent beaucoup à la force de l'expression. L'harmonie est riche, les modulations sont souvent neuves et inattendues; bien que d'une forme recherchée, elles ont de la douceur et sont d'une intelligence facile. L'instrumentation est remplie de beaux effets; on y distingue l'heureuse combinaison de l'orgue avec les instruments de cuivre, sans aucun mélange de violons, de hautbois, de flûtes ni de clarinettes. Cette composition de la masse instrumentale donne à l'ensemble de l'œuvre une gravité imposante.

Toute la messe est écrite pour quatre voix solos avec chœur à quatre parties, six cors en différents tons, cor à clef, trompettes, trombones, ophicléides, violoncelles et contrebasses, à l'exception du premier morceau, du *Kyrie* et de l'*Agnus Dei*, dans lesquels on n'entend que des voix, l'orgue et les basses.

Le *Requiem* est grave et d'une mélancolie douce; le *quatuor* des voix y dialogue parfaitement avec le chœur.

Le *Kyrie* est une fugue, suivant l'usage; mais ce qui n'est pas ordinaire, c'est que son caractère est tout mélodique. L'auteur a su y éviter la raideur des formes scolastiques.

Le *Dies iræ* s'éloigne complétement de la tradition moderne qui, depuis Mozart et Cherubini, donnait à ce chant un caractère plus désespéré que religieux. M. Fétis a fait intervenir tous les instruments de cuivre dans ce morceau, mais en les maintenant dans les limites d'un piano soutenu et en réunissant toutes les voix à l'unisson dans un chant très-large, jusqu'au moment de l'explosion momentanée du *Tuba mirum*.

L'auteur a fait un morceau séparé du verset : *Mors stupebit*. Il n'a point cherché à y introduire de grands effets de force. Mais l'étonnement et la terreur se peignaient dans les entrées successives des voix et dans un rhythme tout particulier. Une profonde douleur est surtout exprimée par le chant composé sur ces mots : *Quid sum miser*.

Une introduction longue et vigoureuse sur les paroles : *Rex tremendæ majestatis* fait opposition avec le morceau précédent; mais immédiatement après vient un chant suave accompagné d'une harmonie douce et pénétrante sur le texte : *Recordare, Jesu pie*.

Un trio pour soprano, ténor et basse avec chœur succède, sur les paroles : *Ingemisco tanquam reus*. Son expression est pénétrante par le sentiment de douleur dont il est empreint. C'est un des morceaux de la messe qui ont produit le plus d'effet sur un auditoire si naturellement prédisposé d'ailleurs aux émotions poignantes.

Dans l'*Oro supplex*, le chant devient plus grave. Ce morceau se distingue par l'expression, bien que les formes dramatiques ne s'y trahissent en aucun passage. Vers la fin, toutes les voix se marient à l'unisson sur le *Pie Jesu*. Elles soutiennent sur les derniers mots des notes lentes et monotones sur lesquelles les instruments à vent font entendre pianissimo une succession de beaux accords. La vie semble s'éteindre par degrés dans ce morceau.

Le *Sanctus* contraste, par son éclat, avec la douceur du *Benedictus*, qui est écrit pour ténor solo avec accompagnement d'orgue et de cinq cors. Les modulations y abondent; mais elles sont d'une perception facile et sont suivies sans fatigue par l'auditeur.

Dans l'*Agnus Dei*, qui se termine par les paroles : *Dona eis requiem sempiternam*, tout l'intérêt est dans les voix, dont l'intensité diminue peu à peu sur un chant simple et religieux.

La messe de *Requiem* de M. Fétis a été exécutée par un nombreux

personnel de chanteurs et d'instrumentistes, sous la direction de M. Fischer, le jeune et intelligent maître de chapelle de l'église Sainte-Gudule. Les solos de ténor ont été chantés par M. Lucchesi et Cornelis; ceux de basse par M. Goossens. D'après la règle ecclésiastique, les femmes n'étant pas admises à participer à l'exécution de la musique des cérémonies religieuses, les solos de premier dessus ont été chantés par des enfants.

L'orgue était tenu par M. Lados, organiste de la cathédrale.

Outre sa messe de *Requiem*, M. Fétis avait harmonisé en faux-bourdon et en contre-point tout le plain-chant des cinq absoutes; car la présence d'un cardinal-archevêque et de quatre évêques avec leur clergé à l'autel, a fait terminer le service par cinq absoutes au lieu de trois, circonstance prévue par le rituel, mais qui ne se présente peut-être pas deux fois en un siècle. Le chant, ainsi harmonisé, a produit un effet imposant.

M.

Voici le texte du rapport soumis au comité central par M. G. Héquet, rapporteur de la commission spéciale de surveillance de l'enseignement du chant :

« Messieurs,

» La Commission de surveillance de l'enseignement du chant dans les écoles communales de la ville de Paris, invitée par le comité central d'instruction primaire à examiner l'ouvrage intitulé : *Méthode élémentaire de musique vocale*, par M. Émile Chevé, s'est livrée à cet examen avec une sérieuse attention.

» Elle avait à rechercher si les procédés d'enseignement proposés par M. Émile Chevé avaient sur les procédés actuels une telle supériorité, qu'il y eût une utilité manifeste, incontestable, à les adopter. Tout le monde comprend que, s'ils n'offraient que des avantages égaux, il n'y aurait aucun profit à se départir des habitudes anciennes, à changer les usages établis.

» Le système de M. Chevé a pour base la substitution d'une écriture nouvelle à l'écriture usitée aujourd'hui. Au lieu de représenter les intonations par des signes placés sur une *portée*, il les représente par des chiffres.

» La Commission a fait de vains efforts pour comprendre l'utilité de ce changement.

» M. Chevé fait grand bruit des prétendus défauts de l'écriture musicale actuelle, qu'il déclare bizarre, compliquée, fatigante pour l'œil du lecteur; enfin, très-difficile à déchiffrer. Selon lui, c'est cette difficulté qui retarde les progrès des commençants et leur fait perdre courage.

» La Commission ne saurait partager sur ce point l'opinion de M. Chevé.

» Autrefois on faisait ce qu'il propose. L'antiquité représentait les sons par des lettres, lesquelles étaient en même temps des chiffres. Le système de M. Chevé est littéralement renouvelé des Grecs. C'est au XIIe siècle seulement que furent imaginés les premiers rudiments de notre écriture moderne, les points, la portée, et cette invention fut considérée alors comme un immense progrès. En effet, l'écriture nouvelle indiquait, par la position même des signes, le plus ou moins de gravité de chaque son. Elle parlait à la fois à l'entendement et aux yeux, tandis que les chiffres ne parlaient qu'à l'entendement. Ce que le bon sens de nos pères abandonna il y a huit cents ans, M. Chevé nous le veut faire reprendre aujourd'hui, et il nous donne cet étrange mouvement rétrograde pour une amélioration! Nous ne pouvons être de son avis. L'écriture musicale actuelle ne paraît bizarre qu'à ceux qui ne savent pas la lire. Si elle est compliquée, c'est qu'elle peint aux yeux du lecteur une foule d'éléments divers, qu'elle exprime à la fois l'intonation, la durée, le rhythme, et jusqu'aux détails les plus délicats, les plus minutieux de l'exécution. M. Chevé supprime ces détails, et il proclame son écriture plus simple. Est-ce simplifier que d'appauvrir?

» Ne nous faisons pas d'illusion. Le véritable obstacle qui arrête les élèves à l'entrée de la carrière, c'est la difficulté d'unir l'idée d'une intonation déterminée au signe qui la représente. Que ce signe soit un chiffre ou une note, la difficulté reste la même, et le procédé de M. Chevé ne la diminue en rien.

» Il n'y a donc pas d'avantage à substituer une méthode à l'autre. — Est-on sûr qu'il n'y aurait aucun inconvénient?

» La Commission ne le pense pas.

» Le système de chiffres adopté par M. Chevé n'est applicable, de son propre aveu, qu'à la musique vocale, et, à cet égard même, nous avons déjà dit qu'il n'est pas suffisant. Quant à représenter les mille complications de la musique instrumentale, M. Chevé y renonce, et déclare qu'il faudra toujours avoir recours au système noté pour les morceaux destinés à la flûte, au violon, au piano, et surtout pour la partition. En supposant donc qu'un élève, sortant de son école, soit un solmisateur habile et imperturbable, il n'en sera pas moins obligé, s'il veut passer à l'étude d'un instrument, d'apprendre la notation ordinaire. Il aura deux études à faire au lieu d'une. Qu'aura-t-il gagné à cela?

« M. Chevé réduit toutes les tonalités à une seule. Par là, nous le reconnaissons, il diminue le travail de ses disciples. Mais l'élève, qui ne connaît qu'un ton au lieu d'en connaître douze, sait-il tout ce qu'il doit savoir?

» Il nous paraît donc à peu près impossible que la méthode de M. Chevé donne aux élèves de ce professeur une intelligence suffisante du mécanisme des modulations. Ils pourront exécuter tant bien que mal certaines transitions; mais, à coup sûr, ils ne les comprendront pas.

» Le procédé de M. Chevé nous paraît surtout défectueux en ce qui concerne l'étude du mode mineur. Tous les rapports que l'auteur lui-même avait établis entre les chiffres et les degrés de la gamme majeure, il les renverse, il les détruit, quand il arrive à la gamme mineure. Dans celle-ci, le chiffre 1 ne représente plus la première note du ton, ni le chiffre 5 la cinquième note, ni le chiffre 7 la septième. C'est le chiffre 6 qui, en mineur, représente la première note; la quinte est chiffrée 3; la septième est chiffrée 5. Comment, au milieu d'un pareil désordre, toutes les idées de l'élève ne seraient-elles pas confondues?

» La Commission pense donc, en résumé, non-seulement qu'il n'y aurait aucun bénéfice à remplacer par la méthode qui lui a été soumise celle qui est en vigueur depuis trente années, mais encore que l'enseignement y perdrait dans une proportion considérable.

» Elle n'a point à examiner si, pour les écoles communales de la ville de Paris, le mode d'enseignement simultané serait préférable au mode mutuel. Toutefois, elle ne terminera pas sans faire observer que la méthode de M. Chevé n'est applicable que par le mode simultané.

» Nous joignons au rapport le mémoire que M. Martin de Villers, représentant du peuple et membre de l'académie de Rouen, a adressé à M. le président de la Commission du chant. Ce travail remarquable développe de la manière la plus lumineuse les considérations que nous nous sommes bornés à présenter sommairement. Le comité central y trouvera tous les renseignements nécessaires pour éclairer sa religion.

» La Commission estime qu'il serait utile de donner à ce mémoire toute la publicité possible.

» En conséquence de tout ce qui précède, la Commission, à l'unanimité, est d'avis :

» 1° Qu'il n'y a pas lieu à adopter la méthode de M. Chevé;

» 2° Qu'il n'y a pas lieu à donner suite aux diverses demandes adressées au Comité central par l'auteur de cette méthode;

» 3° Et enfin, qu'il y a lieu à continuer, dans les écoles commu-

nales de Paris, l'enseignement fondé et organisé par B. Wilhem.

» Paris, le 9 août 1850.

» *Les membres de la Commission:*

» VICTOR FOUCHER, *président.*
» A. ADAM, de l'Institut.
» AUBER, membre de l'Institut, directeur du Conservatoire.
» BARBEREAU.
» BOULET.
» CARAFA, de l'Institut.
» L. CLAPISSON.
» ÉDOUARD RODRIGUES, *vice-président.*
» ERMEL.
» C. GIDE.
» F. HALÉVY, membre de l'Institut et du Conservatoire.
» G. HÉQUET.
» JOMARD, de l'Institut.
» ZIMMERMANN.

» F. DEMOYENCOURT, *secrétaire.*

» Dans sa séance du 14 août 1850, le Comité central a pris une délibération par laquelle il adopte les conclusions de ce rapport. »

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, le *Prophète* pour l'avant-dernière représentation de l'Alboni. — Vendredi, reprise du ballet la *Filleule des Fées*, qui n'a pas été donné depuis le départ de Carlotta Grisi. C'est Mlle Plunkett qui lui succédera dans le rôle principal

*** Les dernières représentations de l'Alboni attirent plus que jamais la foule: c'était vendredi la quatre-vingtième du *Prophète*, et le chef-d'œuvre n'est encore âgé que de dix-huit mois.

*** Décidément Mme Viardot fera sa rentrée par le rôle de Fidès du *Prophète*. Nous ne pouvons qu'approuver cette résolution tout à fait digne de la grande artiste.

*** Les répétitions de l'*Enfant prodigue* vont bientôt reprendre et se poursuivre sans interruption. Rien ne sera changé à la distribution des rôles. C'est Massol, et non M. Lyon, comme on l'a dit, qui chantera le rôle du père.

*** La statuette de Meyerbeer vient d'être terminée par le sculpteur Hogler, à Vienne. Le célèbre maestro est représenté dans l'attitude de la méditation. Il tient à la main la partition de l'*Africaine;* devant lui sont ouvertes celles du *Prophète* et du *Camp de Silésie;* sur les parois du piédestal sont inscrits les titres de toutes les compositions de Meyerbeer, depuis le *Vœu de Jephté* jusqu'au *Prophète*, savoir : *Abimelech, Gli Amori di Thevelinda* (monodrame), *Romilda e Constanza, Sémiramide, Emma di Resburgo, Marguerite d'Anjou, l'Exilé de Grenade, Almansor, il Crociato, Robert-le-Diable,* sept chants religieux de Klopstock, les *Huguenots,* la *Fête à la cour de Ferrare,* le *Camp de Silésie,* et *Struensée.*

*** Mme Sontag est arrivée à Paris ces jours derniers.

*** La mise en scène de *Giralda*, reproduite avec l'exactitude et la netteté merveilleuse que M. Palianti apporte à tous ses travaux de même genre, vient d'être publiée. Il ne manquait plus à la pièce si amusante de M Scribe et à la charmante partition de M. Adolphe Adam que cet auxiliaire pour aller prendre sur les scènes départementales la place qu'elles occupent toujours à l'Opéra-Comique de Paris.

*** Le procès entre le directeur de l'Opéra-Comique et M. Bauche, le ténor, que nous avons entendu dans les *Monténegrins*, s'est terminé à l'amiable par une transaction.

*** La distribution des prix du Conservatoire de musique et de déclamation aura lieu le 10 du mois prochain.

*** Décidemment M. Garcia a résigné ses fonctions de professeur au Conservatoire de musique. On n'attend plus que la nomination de son successeur par le ministre, sur la liste des trois candidats présentée par M. Auber.

*** Mme Henri Potier remplace en ce moment au Conservatoire Mme Damoreau, que la maladie de son fils empêche de tenir sa classe de chant.

*** La petite-fille de Cherubini, Mlle Clémentine Turcas, s'est mariée, il y a quelque jours, à M. Duret, le célèbre sculpteur, membre de l'Institut

*** L'accueil que le célèbre maëstro Spontini a reçu des habitants d'Iezi (Marche d'Ancône), sa ville natale, a été des plus flatteurs pour l'illustre auteur de la *Vestale.* De nombreuses députations de ses concitoyens ont été le recevoir à plus d'une lieue de la ville, et son Eminence le cardinal-évêque est venu au-devant de lui dans son carrosse, pour qu'il fit son entrée à ses côtés. La musique militaire l'attendait devant sa maison et jouait des airs tirés de ses opéras. Le dimanche, le maestro fut invité à honorer de sa présence le théâtre, qui fut illuminé aux bougies pour célébrer sa visite. Toutes les rues qui conduisaient de la maison de Spontini au théâtre étaient également illuminées. Nous sommes heureux de pouvoir constater, dans un moment où les préoccupations politiques tiennent tant de place, un si éclatant hommage rendu à l'une des plus grandes illustrations musicales de notre époque, au précurseur des hommes éminents qui occupent la scène aujourd'hui.

*** Ernst est parti pour Nantes, où il va donner une suite de concerts que lui enviera la capitale, mais il faudra bien aussi que Paris ait son tour.

*** Revenue de son excursion artistique dans le département du Nord, où l'appelaient plusieurs Sociétés philharmoniques, Mme Iweins d'Illennin a aussitôt repris ses leçons dans son domicile actuel, rue du Mail, n° 9. Nous nous empressons de communiquer cette nouvelle à ses nombreux élèves de Paris et de la province:

*** Prudent est revenu à Paris, où il compte passer tout l'hiver au profit de ses élèves et du public, qui sera charmé de retrouver son beau talent.

*** M. Stamaty est de retour à Paris.

*** M. Vauthrot, accompagnateur à l'Opéra-Comique, vient d'être nommé organiste-accompagnateur à l'église de la Madeleine, où, depuis plusieurs années, il professait le solfége à la maîtrise des enfants de chœur.

*** Ces jours derniers, la musique modèle du 9e dragons, organisée entièrement avec les instruments et d'après le système Sax, a été appelée à l'honneur de se faire entendre en présence de la princesse Mathilde et de quelques autres parents du président. La perfection avec laquelle cet orchestre d'élite entre tous a exécuté ses plus brillants morceaux, a excité à un tel point l'admiration de l'auditoire, que la princesse, en témoignage de la satisfaction qu'elle avait éprouvée, a voulu gracieusement gratifier chaque artiste d'un coupon pour la représentation prochaine du *Prophète.*

*** L'affaire de MM Leroy, de Chabrol et Cie contre Ronconi, ex-directeur du Théâtre-Italien, a été appelée l'autre semaine au tribunal de commerce. Dans les plaidoiries, M. Schayé, agréé de la maison de banque, s'est élevé contre les bruits mensongers répandus sur ce te cause, entr'autres l'offre qui aurait été faite à une précédente audience par Ronconi des 60,000 fr. dus à MM. Leroy, de Chabrol. Il a ensuite exposé les faits, le versement du cautionnement de 60,000 fr. exigé par le privilége, et de plusieurs sommes nécessaires au fonds de roulement, le non-payement des billets souscrits par Ronconi, tandis que des oppositions formées par les artistes et autres créanciers grevaient le cautionnement, les instances de MM. Leroy, de Chabrol, auprès de Ronconi pour le déterminer à prendre un parti qui le sauvât de l'abîme, enfin la nécessité de renouveler la demande de mise en faillite déjà présentée à une autre époque par les artistes du théâtre. De son côté, M. Lan, agréé de M. Ronconi, a soutenu que MM. Leroy, de Chabrol, étaient non recevables dans leur demande; que Ronconi leur avait offert le remboursement du cautionnement de 60,000 fr., qu'il prétend ailleurs être complétement libre d'oppositions; ensuite il a longuement critiqué la décision ministériel'e qui a retiré à Ronconi le privilége. Après une vive réplique de M. Schayé, le tribunal a mis l'affaire en délibéré, au rapport de M. Devinck, président.

*** Mercredi prochain à onze heures du matin aura lieu une grande solennité dans l'église de la Madeleine, à la mémoire de Chopin. Franchomme jouera des préludes de Chopin, et sera accompagné sur l'orgue par Lefebure.

*** M. Fétis, dans son *Dictionnaire des Musiciens,* fixe, d'après des documents positifs, à l'année 1780 et non 1782, la naissance de Mme Branchu. Nous avions corrigé cette dernière date; mais, comme il arrive souvent, la correction a été oubliée. Puisque l'occasion s'en présente, ajoutons que la grande artiste était nièce du dernier gouverneur de la colonie française du Cap français. Ruinée par les troubles révolutionnaires qui désolèrent Saint-Domingue, sa famille revint en France. Son père, capitaine de dragons sous l'ancien régime, n'avait plus ni grade ni emploi sous le nouveau. La jeune fille ne dut son éducation qu'aux leçons gratuites de quelques amis; elle apprit en même temps le dessin, le piano, même l'escrime avec le fameux Saint-Georges, créole comme elle Bientôt elle put donner des leçons de musique, et devint le soutien de ses parents. Avant d'entrer à l'Opéra, elle avait passé par le théâtre Favart, où l'on trouva qu'elle avait de la voix, mais rien de plus. Après ses débuts éclatants sur la première scène lyrique, Talma lui proposa de se faire tragédienne; mais sa vocation était décidée et elle resta fidèle à l'Opéra. Depuis sa retraite, elle avait habité une maisonnette dans un faubourg d'Orléans, non loin de Gontier, de Féréol. Elle n'était venue à Passy, sa dernière demeure, que depuis quelques mois.

*** *Rectification.* — C'est par erreur que, dans la liste générale des grands prix de composition musicale, que contenait notre avant-dernier numéro, la cantate avec laquelle M. Bazin a obtenu le premier prix, en 1840, est intitulée *Héloïse de Montfort,* c'est *Loyse de Montfort* qu'il faut lire.

Chronique départementale.

*** *Orléans.*—Les *Deux Sergents,* de M. N. Louis, viennent d'être repris sur notre scène et ce charmant ouvrage est maintenant acquis au répertoire, car il a été non moins applaudi qu'à sa première apparition, et les principaux rôles ont été remplis avec un talent remarquable. On va le représenter prochainement sur les scènes de Lyon, Metz et de Nancy.

Chronique étrangère.

*** *Londres,* 20 octobre. — L'histoire des grands concerts nationaux, annoncés avec tant de pompe, ressemble beaucoup à celle de la montagne en travail, qui finit par accoucher de ce que vous savez. C'est tout simplement une spéculation et non pas une œuvre artistique, malgré le talent de quelques artistes éminents qui s'y font entendre. C'est une *olla podrida* de musique chantante et dansante, d'ouvertures, de symphonies, de variations, d'airs, de duos, de valses et de quadrilles, une nouvelle édition des promenades-concerts de Jullien avec tous les accessoires obligés de ce genre de passe-temps. Au premier concert, donné mardi 15, il y avait plus de 4,000 personnes. La promenade était houleuse comme la mer, dont les flots vivants roulaient avec un fracas terrible. Au second, donné le lendemain, la mer avait considérablement baissé : le reflux se faisait sentir. Le troisième, celui de vendredi, était le meilleur des trois : on écoutait mieux et pourtant il y avait du monde. Voici de quels éléments se composait le programme du premier concert : *Grande ouverture d'introduction*, composée expressément par Balfe; 2° chant maritime de Quidant, chanté par M. Lefort; 3° concerto de Beethoven exécuté par M. Charles Hallé; 4° cavatine de *Sémiramide*, chantée par Mlle d'Angri; 5° *Train de plaisir,* quadrille nouveau de Bosisio; 6° ballade de Wallace, chantée par miss Messent; 7° *Esméralda,* valse de Bosisio;

8° Fantaisie pour violon, exécutée par M. Sainton; 9° ouverture de *Guillaume Tell*; 10° hymne national; 11° Fantaisie sur les motifs de la *Fille du régiment* pour violon, basson, cornet à pistons, exécutée par MM. Molique, Baumann et Arban; 12° duo de Nicolaï, chanté par miss Messent et M. Drayton; 13° fantaisie de Liszt, exécutée par M. Hallé; 14° air des *Huguenots*, chanté par Mlle d'Angri; 15° polka pour cornet à pistons exécutée par M. Arban; 16° air des *Huguenots*, chanté par M. Drayton; 17° solo de flûte sur *Rule Britannia*, exécuté par M. Richardson; 18° galop de Labitzky Sur cet échantillon, il est facile de juger du goût qui préside aux concerts nationaux et de l'avenir qui les attend. Cependant il faut reconnaître que Mlle d'Angri, Charles Hallé, Sainton et miss Messent n'ont pas eu à se repentir de s'être aventurés dans ce tohu-bohu musical. Des applaudissements chaleureux ont récompensé leur courage. Mme Biscaccanti, qui chantait dans le second concert, possède une voix de soprano puissante et agile; son style a plus de vigueur que de fini, et ses intonations ne sont pas toujours, irréprochables. Mais quelle profanation! la première partie de ce concert commençait par le premier mouvement de la *Symphonie héroïque*; les trois autres mouvements étaient rejetés à la fin de cette même partie. Dans le troisième, on a exécuté les ouvertures de *Faniska* et d'*Egmont*. M. Gustavus Geary, de Dublin, a fait un début moins heureux que hardi dans l'air de ténor, d'*Obéron*, que Braham chantait avec une autre voix et un autre style.

*** *Bruxelles.* — Nous avons toujours deux théâtres italiens: celui du Cirque et celui dit des Galeries. Au Cirque nous avons entendu successivement *Lucrèce Borgia* et *Mathilde di Sabran*. Mme Medori et M. Luchesi, qui avaient parfaitement chanté les rôles de Lucrèce et de Gennaro, se sont fait applaudir avec enthousiasme dans *Mathilde di Sabran*. Incessamment, nous aurons la *Gazza ladra*. — Quant à la troupe des Galeries, elle fait de son mieux pour se relever de ses précédents échecs.

*** *Berlin.* — L'opéra de Balfe, la *Gitana*, qui a été donné le 15 octobre, n'a eu qu'un demi succès. On annonce pour le mois prochain la première représentation de la *Grande Duchesse*, par M. de Flotow; les paroles sont de Mme Birch-Pfeiffer. — La scène de théâtre Kœnigstadt a été enrichie d'un magnifique rideau, représentant le château de Stolzenfels, situé sur les bords du Rhin, et que le roi a fait rebâtir. — Le 1er novembre aura lieu la reprise de la *Vestale*, opéra de Spontini. Le rôle de Julia sera chanté par Mme Kœster.

*** *Breslau.* — Le succès du *Prophète* s'accroît de jour en jour: le chef-d'œuvre compte déjà douze représentations et fait littéralement fureur. C'est Mme Gundy qui chante le rôle de Fidès avec un talent remarquable.

*** *Dantzig.* — Le jour de la fête du roi a eu lieu la première représentation des *Mousquetaires de la Reine*. La belle partition de M. Halévy a été vivement applaudie.

*** *Francfort.* — De tous les opéras de Rossini, le *Barbier*, le *Siége de Corinthe*, *Guillaume Tell* et *Otello* sont restés seuls au répertoire en Allemagne. La reprise de cette dernière partition à notre théâtre a été favorablement accueillie: Mme Anschutz (Desdemona) et M. Chrudimsky (Othello) ont été applaudis.

*** *Vienne.* — Le *Mariage secret*, de Cimarosa, a été représenté pour la première fois à la Porte de Carinthie, en langue allemande. L'essai n'a pas été heureux.

*** *Madrid.* — La construction du nouveau théâtre royal, l'*Oriente*, a pour but de satisfaire à l'une des nécessités les plus impérieuses pour une ville telle que Madrid, qui possède un grand musée de peinture, de sculpture et tant d'autres monuments élevés à la gloire de l'art, et qui, pareille en ce point à la capitale de France, n'avait pas de théâtre d'opéra qui fût en rapport avec l'importance du genre et le talent des artistes Les travaux touchent à leur fin Il y a déjà quelques jours, il ne restait plus à terminer que la scène, qui, sous le rapport de l'espace et de la disposition, n'aura pas de rivale en Europe. Le cabinet, ou plutôt le boudoir de la reine, contigu à la loge qui lui est destinée, a été meublé avec une élégance et un goût exquis. Les tentures et autres décorations de cette pièce sont en satin bleu céleste. Sur un très-joli pilastre se détache le buste de Sa Majesté parfaitement ressemblant. On compte toujours ouvrir par la *Favorite*, ensuite on donnera le *Prophète* avec l'Alboni et les *Huguenots* avec Mme Frezzolini. — Il paraît que notre conservatoire va recevoir de grandes réformes. La vérité est qu'il en a bien besoin; mais nous croyons qu'avant tout il faut qu'il reçoive un plus sérieux appui de la part du gouvernement. Sans cela, tout le zèle du directeur n'aboutira à rien.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

BRANDUS ET Cie, ÉDITEURS,

Successeurs de Mme SCHLESINGER et de TROUPENAS et Cie,

PROPRIÉTAIRES DE L'ANCIEN FONDS DE MUSIQUE DU CONSERVATOIRE.

Rue Richelieu, 87 (ancien 97), et rue Vivienne, 40.

ŒUVRES DE CH. DE BÉRIOT.

ÉTUDES.

Op. 9. Dix études ou caprices pour violon seul, 1er livre d'études . . . . . 10 »
Op. 27. Six études brillantes id 2e id. . . . . 10 »
Les mêmes avec accompagnement de piano. . . . . 15 »
Op. 29. Trois caprices brillants ou études pour violon seul . . . . . 9 »
Op. 37. Trois études caractéristiques, pour violon avec accompag. de piano. 9 »
Op. 43. Trois grandes études pour deux violons concertants. . . . . 9 »

CONCERTOS.

		AVEC ACCOMPAGNEMENT DE orchest.	quatuor.	piano.	compt.
Op. 26.	Premier concerto *dédié à S. M. Léopold Ier*	24 »	18 »	12 »	24 »
Op. 32.	Deuxième concerto *dédié à J. Troupenas*, violon seul, 10 fr	30 »	24 »	20 »	40 »
Op. 44.	Troisième concerto, violon seul, 10 fr	30 »	24 »	20 »	40 »
Op. 46.	Quatrième concerto, *dédié à A. Morser*	20 »	15 »	12 »	30 »
Op. 55.	Cinquième concerto, *dédié à Milanollo*	20 »	» »	12 »	20 »
Op. 70.	Sixième concerto.				

TRIO.

Op. 4. Trio pour piano, violon et violoncelle sur des motifs de *Robin des Bois* 15 »
Op. 58. Deuxième trio . . . . . 15 »

DUOS CONCERTANTS POUR PIANO ET VIOLON.

Op. 6. Fantaisie sur le chœur des drapeaux du *Siége de Corinthe*. . . . . 9 »
Op. 8. Fantaisie sur des motifs de *Moïse*. . . . . 9 »
Op. 10. Souvenir de la *Muette de Portici* . . . . . 9 »
Op. 11. Fantaisie sur des motifs du *Comte Ory* . . . . . 9 »
Op. 13. Variations brillantes en *ré*, dédiées à la reine des Pays-Bas. . . . 9 »
Op. 14. Grandes Variations en *la* mineur, dédiées à Mme Cottinet. . . . . 9 »
Op. 16. Fantaisie sur des motifs de *Guillaume Tell* . . . . . 9 »
Op. 17. Variations sur la *Tyrolienne* de la *Fiancée* . . . . . 9 »
Op. 18. Duo brillant sur des motifs de la *Sonnambula* . . . . . 9 »
Op. 19. Duo brillant en *mi* bémol, dédié à Mlle Bertin de Vaux . . . . . 9 »
Op. 20. Fantaisie brillante sur des motifs du *Pré aux Clercs* . . . . . 9 »
Op. 21. Duo sur l'*Elisire d'amore* . . . . . 9 »
Op. 22. Duo brillant sur des motifs *I Puritani*. . . . . 9 »
Op. 23. Deux nocturnes sur les *Soirées de Rossini* (2 suites), chaque . . . 7 50
Op. 24. Duo sur les motifs de l'*Ambassadrice*. . . . . 9 »
Op. 25. Duo sur un thème original en *si* bémol. . . . . 9 »
Op. 28. Fantaisie sur la *Norma* . . . . . 9 »
Op. 30. Souvenir de *Robert le Diable* . . . . . 10 »
Op. 31. Duo brillant sur le *Domino Noir*. . . . . 9 »
Op. 33. Duo brillant sur des motifs de *Zanetta* . . . . . 9 »
Op. 34. Trois nocturnes sur les *Mélodies de Schubert* (3 suites).
N° 1. *Les Plaintes de la jeune fille et la Poste* 7 50
2. *La jeune Religieuse, Ave Maria et l'Illusion*. 7 50
3. *Le roi des Aulnes et la Sérénade* 7 50
Op. 35. *Le Fruit de l'étude*. Six duos faciles et brillants (2 suites). . . . . 9 »
Op. 38. Grand duo sur les *Diamants de la Couronne* . . . . . 9 »
Op. 39. *Souvenir d'Auber*, grand duo . . . . . 9 »
Op. 40. Deux duettini sur le *Stabat* de Rossini (2 suites), chaque 7 50
Op. 41. *Le Progrès*, six duos brillants et non difficiles (2 suites), chaque. . 10 »
Op. 43. Grand duo sur les *Huguenots* . . . . . 10 »
Op. 45. Six morceaux de salon sur des thèmes originaux (3 suites), chaque.. 9 »
Op 47. Grand duo sur *Semiramide* . . . . . 9 »
Op. 48. *Souvenir de Boulogne*, deux duos (2 suites), chaque. 7 50
Op. 49. *Les Intimes*, deux duos (2 suites), chaque. 7 50
Op. 50. *La Soirée*, deux duos: N° 1. *La Chasse*. N° 2. *Impromptu*, chaq. 7 50
Op. 51. Duo concertant sur la *Part du Diable*. . . . . 9 »
Op. 53. Deuxième grande fantaisie sur *Guillaume Tell* . . . . . 9 »
Op. 54. Duo brillant sur la *Sirène*. . . . . 9 »
Op. 56. Grand duo sur la *Barbier de Séville* . . . . . 9 »
Op. 59. Valses. . . . . 9 »
Op. 60. Grand duo sur la *Gazza ladra*. . . . . 9 »
Op. 61. Grand duo sur la *Muette de Portici* . . . . . 9 »
Op. 62. Duo brillant sur le *Val d'Andorre* . . . . . 9 »
Op. 63. Grand duo sur la *Donna del Lago*. . . . . 9 »
Op. 64. Duo brillant sur *Haydée*. . . . . 9 »
Op. 65. Duo brillant sur le *Prophète*. . . . . 9 »
Op. 66. Duo brillant sur la *Cenerentola* . . . . . 9 »
Op. 67. Sonate concertante . . . . . 9 »
Op. 68. Duo brillant sur la *Favorite* . . . . . 9 »

DUOS POUR DEUX VIOLONS.

Op. 57. Trois duos concertants (3 suites) . . . . . chaque : 9 fr.

FANTAISIES, AIRS VARIÉS.

		AVEC ACCOMPAG. DE orchest.	quatuor.	piano.
Op. 1.	Premier air varié en *ré* mineur..		12 »	7 50
Op. 2.	Deuxième air varié en *re* majeur		12 »	7 50
Op. 3.	Troisième air varié en *mi*.	15 »		7 50
Op. 5.	Quatrième air varié (ou air montagnard) en *si* bémol	15 »		7 50
Op. 7.	Cinquième air varié en *mi*	15 »		7 50
Op. 12.	Sixième air varié en *la*.	15 »		7 50
Op. 15.	Septième air varié en *mi*.	15 »		7 50
Op. 30.	*Le Tremolo*, caprice	15 »		7 50
Op. 32.	Andante et rondo russe extraits du deuxième concerto Compt, 30 fr.	24 »	18 »	15 »
Op. 42.	Huitième air varié.	15 »		7 50
Op. 52.	Neuvième air varié.	18 »		9 »
Op. 69.	Dixième air varié	18 »		9 »

DUOS CONCERTANTS
Pour violon et harpe.

Op. 6. Fantaisie sur le *Siége de Corinthe*. . . . . avec Labarre 7 50
Op. 8. Fantaisie sur les motifs de *Moïse*. . . . . id. 7 50
Op. 10. Souvenirs de la *Muette de Portici*. . . . . id. 7 50

PARIS, IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIXET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

17e Année. N° 44. 3 Novembre 1850.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres. Cramer, Beale et Cie, 201 Regent street.
St-Pétersbourg. Bellizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musical.
Rome. Merle.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Schlesinger, 34, u.d. Linden.
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.
Leipzig. Michelsen.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements et Belgique.. . . 30
Étranger. 34

Annonces.

50 cent. la ligne. . . . . pour 1 fois.
30 cent. . . . . pour 3 fois.
20 cent. . . . . pour 6 fois

Le Journal paraît le Dimanche

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Revue d'un demi-siècle, l'opéra-comique de 1800 à 1815, par **Edouard Fétis.** — Auditions musicales, par **Henri Blanchard.** — Le musicien de bal, par **Maurice Bourges.** — Nouvelles et annonces.

REVUE D'UN DEMI-SIÈCLE (1).

L'Opéra-comique de 1800 à 1815.

L'opéra-comique, genre national en France. — Deux théâtres lui sont consacrés en 1801. — Leur chute; leur réunion. — Théâtre Feydeau. — Dalayrac; ses ouvrages; son style. — Berton à l'Opéra-Comique. — Eler. — Persuis, ses revers, sa retraite. — Bruni. — Début et carrière de Della-Maria. — Boïeldieu avant et après son séjour en Russie. — Solié, chanteur et compositeur. — Méhul. — Nicolo, son règne à l'Opéra-Comique, lutte avec Boïeldieu. — Jadin. — Spontini. — Woelfl, rival heureux de Beethoven. — Gaveaux. — L. Piccinni. — Pradher. — Rigel. — Kreutzer. — Dourlen. — Catel écrasé sous la qualification de musicien savant. — Un compositeur amateur, M. de Villebranche. — Dalvimare. — Champein. — Berton fils. — Plantade. — G. Dugazon. — F. Kreubé. — Cat ulo. — Double début de MM. Scribe et Auber.

A l'histoire de l'opéra succède naturellement celle de l'opéra-comique. Cette division n'existe que pour la scène lyrique française; il n'y aurait lieu de l'établir ni pour l'Italie, ni pour l'Allemagne, si l'on voulait faire pour le théâtre musical de ces deux pays une récapitulation du genre de celle que nous présentons à nos lecteurs. L'opéra sérieux et l'opéra bouffe y sont deux modifications d'une même espèce, deux classes d'une même famille. En France, le grand opéra et l'opéra-comique sont des genres si différents, ayant chacun des règles si nettement arrêtées, qu'il faut de toute nécessité séparer leurs annales. Ajoutons que leur importance est égale, sinon au point de vue de l'art, du moins à celui de l'opinion. Longtemps l'on a dit que l'opéra-comique était en France plus national que le grand opéra. Cette opinion tenait d'une part à ce que les autres nations n'avaient pas de ces pièces où le chant alterne avec le dialogue; de l'autre, à ce que la scène de l'Opéra a toujours été ouverte aux compositeurs étrangers, tandis que celle de l'Opéra-Comique était exclusivement réservée au musiciens français. Enfin, pour troisième motif, on peut ajouter qu'à l'époque où l'éducation musicale des Français n'était pas encore faite, époque qui ne remonte pas très-haut, comme chacun sait, le style léger de l'opéra-comique, tel que le comprenaient les anciens compositeurs, avec ses formes simples et ses allures naïves, était bien plus à leur portée que celui du grand opéra. Quoi qu'il en soit, et bien que peut-être ces alternatives de langage parlé et de langage chanté choquent la raison, lorsqu'on y réfléchit sérieusement, l'opéra-comique est et restera un genre à part que les Français affectionneront toujours, et qu'ils conserveront, quelque développement que puisse prendre le goût du grand opéra dans les classes qui longtemps considérèrent le titre même de ce spectacle comme synonyme d'ennui.

En 1801, Paris avait deux théâtres consacrés au genre de l'opéra-comique. Ce n'eût donc pas été chose si complétement nouvelle, si impraticable même, comme le pensaient beaucoup de personnes, que de faire droit à la demande des compositeurs qui depuis longtemps sollicitent de l'autorité l'établissement d'une succursale au second théâtre lyrique. Les deux scènes rivales étaient l'*Opéra-Comique* et le *Théâtre Favart*. La troupe du second était excellente : on y voyait Philippe, Elleviou, Dozainville, Martin, Gavaudan; Mmes Gonthier, Saint-Aubin, Carline, Dugazon et Gavaudan. A l'opéra-comique de Feydeau, les acteurs favoris du public étaient : Lesage, Rezicourt, Dérubelle; Mmes Scio, Rolandeau et Desbroses. Il y avait lutte d'activité; de part et d'autre on faisait des efforts héroïques pour prendre la première place dans l'opinion publique. Pendant plusieurs années les choses avaient marché à merveille de cette façon; mais la multiplicité des théâtres qui s'étaient établis dans Paris créa une concurrence devant laquelle vint échouer à la fin le zèle des artistes que nous venons de citer. Les théâtres Feydeau et Favart fermèrent dans le courant de cette même année 1801 où commence notre examen rétrospectif. Début de mauvaise augure. Par bonheur, les augures n'ont jamais été infaillibles; l'opéra-comique ne mourut pas si bien qu'on ne le vit renaître de ses cendres, comme l'oiseau de la fable, plus vivace et plus brillant que jamais.

Paris ne devait pas, ne pouvait pas être longtemps privé du genre de spectacle qu'affectionnaient particulièrement les amateurs de musique. Un rapprochement fut tenté entre les artistes des deux théâtres jadis rivaux; les auteurs qui se trouvaient tout-à-coup privés d'un débouché pour leurs ouvrages, y contribuèrent de toutes leurs forces. Grâce à eux, grâce surtout à ce que les acteurs éprouvaient le besoin de s'entendre, une nouvelle société se forma, composée des débris des deux autres, et l'Opéra-Comique rouvrit à la salle Feydeau.

Les bons compositeurs ne manquaient pas pour alimenter le nouveau théâtre. Si les acteurs laissaient languir le répertoire, c'était leur faute. Leur plus grand embarras devait être de satisfaire à la juste impatience qu'éprouvaient vingt auteurs de mérite d'appeler sur leurs ouvrages le jugement du public. Les noms de Dalayrac, Méhul, Nicolo, Berton, Boïeldieu, brillaient sur l'affiche, escortés d'autres noms presque aussi célèbres, ou qui, du moins, aspiraient à le devenir.

Dix-huit années de succès avaient rendu le nom de Dalayrac populaire. Depuis son début en 1782 par l'*Eclipse totale*, ce charmant compositeur avait donné quarante-deux opéras et n'avait guère connu que des succès. Quand vint le nouveau siècle, ce fut lui qui l'inaugura

(1) Voir les numéros 1, 2, 3, 7, 11, 14, 20, 23 et 42.

par la *Boucle de Cheveux* et la *Tour de Neustad*. En 1803, il donna *Picaros et Diego*, d'abord représenté sous le titre de l'*Antichambre*; en 1804, la *Jeune Prude* et *une Heure de Mariage*; en 1805, *Gulistan*; en 1807, *Lina* ou *le Mystère*; en 1808, *Koulouf ou les Chinois*; enfin, en 1811, le *Poëte et le Musicien*. Il venait de terminer cet opéra avec cet amour qu'apporte un auteur malade à la composition de son dernier ouvrage, c'est-à-dire de celui qu'il considère comme son chef-d'œuvre, quand la mort vint le frapper, non d'une manière inattendue, car il succomba aux longues et cruelles souffrances d'une maladie de langueur. La génération actuelle n'a pas assez d'estime pour les travaux de Dalayrac. C'est de petite musique, dit-on. D'accord; mais toute petite qu'elle est, cette musique est gracieuse et naturelle, ce qui n'arrive pas toujours à la grande musique. Dalayrac a fait un nombre considérable de charmantes romances. Combien de réputations ne sont pas assises sur une base plus solide! D'ailleurs, les poëmes qu'on lui donnait n'admettaient guères plus de développement dans les formes musicales. Le compositeur n'avait alors qu'à faire ressortir l'esprit du poëte. Telles étaient les fonctions qu'on lui assignait et dont il devait se contenter bon gré mal gré. A l'époque où Dalayrac fit paraître ses derniers ouvrages, des musiciens plus indépendants avaient commencé à secouer le joug des écrivains et à donner plus d'importance à la partie musicale; mais il demeura fidèle à son ancienne manière, sinon parce qu'il la croyait meilleure, du moins parce qu'elle lui avait réussi.

En parlant du grand Opéra, nous avons dit quels avaient été les travaux de Berton pour la première scène lyrique de France. Il nous reste à parler des ouvrages dont il a enrichi, ce mot n'exprime rien de trop, le répertoire de l'Opéra-Comique. Dans la période comprise entre 1801 et 1815, les productions de Berton sont nombreuses et importantes. Son premier essai dans ce genre avait paru en 1787 sous le titre des *Promesses de mariage*; en 1801, il était parvenu à son quatorzième opéra. Il avait clos le siècle précédent par *Montano et Stephanie*, qui est resté comme son plus beau titre de gloire. Pour se reposer, il ouvre le siècle actuel par une bluette : *le Grand Deuil*. Puis viennent: *le Concert interrompu*, en 1802; *Aline, reine de Golconde*, en 1803; *la Romance*, en 1804; *le Vaisseau amiral*, en 1805; *Délia et Verdikan*, en 1806; *les Maris garçons, le Chevalier de Sénanges* et *Ninon chez Mme de Sévigné*, en 1807; *Françoise de Foix*, en 1809; le *Charme de la voix*, en 1811; la *Victime des Arts*, composé en société avec Nicolo Isouard et Solié dans la même année; *Valentin ou le Paysan romanesque* en 1813. Beaucoup de ces opéras sont oubliés aujourd'hui, on ignore jusqu'à leurs titres; mais il ne faut pas conclure de là qu'ils aient été accueillis avec indifférence. Ne sait-on pas qu'il n'est rien de plus fugitif que la vogue des œuvres musicales, et que le succès du jour fait ordinairement oublier celui de la veille? Il est peu de compositeurs auxquels l'opinion publique ait été constamment plus favorable qu'à Berton; il en est peu qui aient mieux joui de leurs triomphes. L'auteur de *Montano* était si convaincu de son mérite, il se croyait si fort au-dessus de tous les musiciens de son temps, que la jalousie n'entra jamais dans son cœur. C'est là le bon côté de l'amour-propre poussé jusqu'à l'excès de la naïveté.

Après un nom célèbre, en voici un fort obscur : celui d'Eler, auteur d'un petit opéra intitulé : l'*Habit du chevalier de Grammont*, joué en 1801. Eler était un artiste instruit; il fit de bonne musique instrumentale, et fut professeur de composition au Conservatoire. Qui le connaît cependant, sauf quelques érudits à la recherche des gloires avortées? Deux partitions forment tout son bagage lyrique. Il donna à l'Opéra, en 1798, un *Apelle et Campaspe*, et à l'Opéra-Comique, en 1801, l'*Habit du chevalier de Grammont*, dont il vient d'être parlé. Il avait aussi composé une *Forêt de Brahna*, qui ne vit pas le jour, et où il lui resta la consolation de penser qu'il avait prodigué des trésors de génie.

Plusieurs productions assez pâles avaient appris le nom de Persuis aux spectateurs des théâtres Montansier, Favard et Feydeau. En 1801, Guilbert de Pixérécourt, qui débutait dans une carrière illustrée depuis par tant de crimes (il s'agit, bien entendu, des crimes des héros de ses drames), Guilbert de Pixérécourt lui confia un certain poëme de *Marcel*, auquel il ne dut pas des inspirations plus heureuses. Le public reçut froidement, comme d'habitude, ce nouvel ouvrage de Persuis. Notre artiste se le tint pour dit, et renonça à l'Opéra-Comique qui renonçait à lui.

Nous avons à citer, pour une seule partition, l'auteur de seize opéras-comiques, dont les seize premiers sont d'une date antérieure à celle d'où part notre revue. Bruni donna, en 1801, la *Bonne sœur*. Il avait eu des succès à la fin du siècle précédent, et véritablement ses ouvrages n'étaient pas entièrement dépourvus de mérite, si l'on tient compte des conditions de ce genre modeste qu'on appelait la comédie à ariettes. Bruni avait dirigé l'orchestre du théâtre Montansier aux Tuileries, lors de l'ouverture de ce spectacle, en 1789. Il fut nommé chef d'orchestre des Bouffons en 1801, et s'acquitta de ces fonctions délicates d'une façon assez distinguée pour laisser des regrets quand Grasset, homme de talent cependant, lui succéda.

Della-Maria, né à Marseille de parents italiens, était allé dans sa première patrie chercher de la science et des inspirations. Paisiello fut son maître. Il avait composé plusieurs opéras bouffes quand il vint à Paris pour tenter la fortune, comme tant d'autres. Il fit la connaissance du littérateur Duval, qui lui remit un poëme, celui du *Prisonnier*, à la condition qu'il en écrirait prestement la musique. Della-Maria venait du pays où l'on n'a jamais mis grande façon à la composition d'un opéra. En huit jours il acheva sa besogne, et huit jours après le *Prisonnier* fit son apparition aux applaudissements du public. Della-Maria avait de la mélodie, un style facile, ce qui plaît à la foule. Il mourut subitement en 1800, âgé de trente-six ans seulement. Un opéra en trois actes, la *Fausse Duègne* qu'il venait de terminer, ne fut représenté que deux ans après.

La *Dot de Suzette*, la *Famille suisse*, *Zoraïme et Zulnare*, *Béniowsky*, et surtout le *Calife de Bagdad*, dont la vogue fut prodigieuse, avaient fait connaître Boïeldieu comme un des compositeurs sur lesquels l'école française avait le plus le droit de compter. *Ma tante Aurore* fut jouée en 1802. Nous n'apprendrons à personne ce qu'il y a d'esprit, d'élégance, de sentiment de la scène dans cette charmante partition. D'où vient que *Ma tante Aurore* fut le premier soir l'objet des rigueurs du parterre? C'est que le poëme offrait un mauvais dénoûment. Or, les amateurs du temps n'étaient pas assez forts pour séparer la musique de la pièce; c'est tout au plus s'ils admettaient que la partition fût l'objet principal dans un opéra; à la seconde soirée, le troisième acte disparut, et dès lors justice fut rendue au compositeur.

Boïeldieu partit pour la Russie peu de mois après avoir donné *Ma tante Aurore*. On sait qu'il y fit un séjour de neuf années. Pendant son absence, la plupart des maîtres qui avaient tenu le haut bout de la scène lyrique au commencement du siècle, avaient cessé d'écrire, momentanément du moins. L'occasion était belle; Boïeldieu était homme à la saisir et à la bien tenir. Il fit d'abord représenter *Rien de trop* et la *Jeune femme colère*, qu'il avait composés en Russie; puis livra aux applaudissements du parterre la partition originale de *Jean de Paris*. A *Jean de Paris* succéda le *Nouveau seigneur de village*. Ce n'était qu'un acte, un simple petit acte; mais une rare succession de délicieux morceaux lui donna l'importance d'un grand ouvrage aux yeux des habitués de l'Opéra-Comique, qui ne se lassèrent pas de l'entendre. Boïeldieu avait ce qu'il fallait pour plaire à la fois à la masse ignorante qui fonde ses jugements sur des impressions, et aux artistes qui analysent l'inspiration mélodique et l'élégance du style. En 1813 les circonstances politiques n'étaient pas, on le sait, favorables à la France. Après des revers auxquels on fut d'autant plus sensible qu'on y était moins accoutumé, le découragement s'était emparé de la population. Par ordre de l'empereur, le ministre fit savoir aux directions des différents théâtres qu'elles eussent à faire composer des

pièces ayant pour but de ranimer l'esprit public. C'est alors que Boïeldieu s'associa à Cherubini, Catel et Nicolo pour faire la musique de *Bayard à Mézières*. Par une de ces bizarreries qu'offre parfois le caractère des artistes, l'ouvrage dont il s'occupa ensuite avait également une destination politique, mais toute différente de celle dont il vient d'être parlé. Il fit avec Kreutzer les *Béarnais* pour la rentrée des Bourbons en 1814. L'année suivante, il accorda à la muse inexpérimentée de Mme Gail le patronage de son expérience, et donna avec elle *Angéla au l'Atelier de Jean Cousin*.

Solié eut une double carrière passablement accidentée, une vraie carrière d'artiste d'autrefois. Il faisait, comme les anciens compagnons des métiers, son tour de France, donnant des leçons de chant et de violoncelle là où il trouvait à s'employer. Se trouvant à Avignon un jour où l'on devait jouer pour la première fois la *Rosière de Salenci*, de Grétry, et apprenant que l'indisposition d'un artiste allait faire manquer le spectacle, il offrit au directeur de chanter à l'improviste le rôle du malade. Il réussit et fut engagé sur-le-champ comme ténor. Après avoir obtenu des succès sur plusieurs théâtres de province, il vint à Paris et débuta à la Comédie-Italienne. Le public ne lui fit pas bon accueil et il végétait dans les emplois subalternes, lorsqu'une circonstance semblable à celle qui l'avait fait chanteur dramatique à une époque où il n'y songeait guère, vint encore le seconder. Il remplaça Clairval un soir où cet artiste s'était fait excuser sous prétexte d'indisposition, et chanta si bien son rôle dans la *Fausse paysanne*, qu'il devint dès ce moment l'un des acteurs favoris des spectateurs de la Comédie-Italienne. Une transformation s'opéra dans sa voix : de ténor, il devint baryton. Les compositeurs lui firent des rôles en conséquence, et il eut la gloire, gloire modeste si l'on veut, de créer un emploi auquel son nom est resté.

Solié était excellent musicien. Il se demanda un beau jour pourquoi il se résignait à se faire l'interprète de la pensée des autres, tandis qu'il pouvait exprimer ses propres idées. Il composa un opéra qui réussit, revint tout naturellement à la charge, et quitta bientôt ses fonctions d'exécutant, qui ne lui parurent pas compatibles avec les travaux, ni peut-être avec la dignité du maestro. Nous passerons sous silence ceux de ses opéras qui datent de la fin du siècle dernier. De 1801 à 1811, il donna *Henriette à Versailles*, l'*Époux généreux*, les *Deux oncles*, le *Malade par amour*, *Chacun à son tour*, le *Diable à quatre*, l'*Opéra de village*, l'*Amant sans le savoir*, *Anna*, le *Hussard noir*, *Mademoiselle de Guise*, la *Victime des arts* et les *Ménestrels*. Après de nombreux succès. Solié termina par une chute, celle de ce dernier opéra. Ce fut pour lui le coup de la mort. Un an après cet événement, toujours sensible aux auteurs dramatiques, surtout vers la fin de leur carrière, il expira sous l'impression du chagrin qu'il en avait ressenti. Solié travaillait absolument dans le goût des amateurs du temps ; il faisait de petits airs faciles à retenir, mais sans aucune complication et même sans aucune distinction de forme.

Méhul était une des providences du théâtre Feydeau, qui lui dut plusieurs pièces à grande vogue. Il est inutile de rappeler ceux de ses ouvrages qui brillèrent sur la seconde scène lyrique de France à la fin du siècle dernier. L'*Irato* fut la singulière fantaisie par laquelle il inaugura, en ce qui le concernait, le XIXe siècle. Ses amis assurèrent qu'il avait fait dans cet opéra une spirituelle satire de la musique italienne; les gens désintéressés dans la question s'étonnèrent qu'un artiste aussi distingué eût essayé de s'élever contre un genre dont il aurait dû être le premier à apprécier le mérite ; enfin ses ennemis prétendirent qu'il n'avait jamais fait de meilleure musique qu'en voulant tourner en ridicule les productions de l'école italienne, et lui conseillèrent de se borner désormais à faire des parodies comme le quatuor de l'*Irato*. Méhul, toujours mécontent de lui et des autres, donna ensuite, sans tenir compte ni de ces éloges ni de ces critiques, *Une folie*, le *Trésor supposé*, *Joanna*, l'*Heureux malgré lui*, *Uthal*, *Joseph*, *Gabrielle d'Estrées* et le *Prince troubadour*. Soit qu'il fût mal servi par les librettistes ou, comme on disait alors, par les poëtes, auxquels il s'associait, soit qu'il n'entrât plus aussi bien dans les idées du public, il éprouva en dernier lieu des revers qui ne contribuèrent pas peu à lui faire prendre en dégoût les choses de ce monde.

Ce ne fut point par une œuvre dramatique que Nicolo Isouard débuta à l'Opéra-Comique, ce fut par une cantate composée à l'occasion de la paix d'Amiens. A cette production, qui ne pouvait pas servir à faire juger de son aptitude pour la scène lyrique, il fit succéder la traduction d'un opéra qu'il avait composé en italien. Cet essai ne fut pas heureux ; une musique faite en vue du public de Venise ou de Milan ne pouvait pas plaire à Paris. La chance tourna pour Nicolo du jour où, ayant étudié les goûts du parterre de l'Opéra-Comique, il donna des opéras purement français. *Michel-Ange*, les *Confidences*, le *Médecin turc*, *Léonce*, l'*Intrigue aux fenêtres*, la *Ruse inutile*, *Idala*, la *Prise de Passau*, le *Déjeuner de garçon*, les *Créanciers ou le remède à la goutte*, les *Rendez-vous bourgeois*, *Un jour à Paris*, *Cimarosa*, l'*Intrigue au Sérail*, *Cendrillon*, et le *Magicien sans magie*, représentés de 1801 à 1810, témoignèrent de sa fécondité non moins que de son talent à se conformer aux exigences de la scène française. Peu de compositeurs surent mieux se rendre compte du rôle que devait jouer la musique dans l'opéra-comique pour captiver complétement les suffrages de la foule, et n'eurent, comme Nicolo, le courage de s'immoler parfois à ce qu'on appelait les convenances de la pièce : aussi les poëtes l'avaient-ils en grande affection et lui offraient-ils leurs meilleurs ouvrages.

Nicolo régnait presque sans partage à l'Opéra-Comique à l'époque où Boïeldieu revint de Russie. Il ne vit pas sans un grand déplaisir arriver ce rival, qui allait lui disputer l'attention publique. Cette circonstance, toute pénible qu'elle lui fût, exerça sur son talent une heureuse influence. L'obligation d'entretenir une lutte périlleuse lui fit apporter désormais plus de soin à la composition de ses opéras. Ceux dont les titres suivent et qui sont postérieurs à la réapparition de Boïeldieu, se distinguent par une facture plus consciencieuse : le *Billet de loterie*, la *Fête au Village*, *Lully et Quinault*, le *Prince de Catane*, les *Français à Venise*, *Joconde* et *Jeannot et Colin*. Il est inutile de dire quelle faveur accueillit ces deux derniers ouvrages.

La réputation de M. Jadin est considérable; on avait représenté un grand nombre de ses petits opéras au théâtre Montansier, au théâtre de Monsieur, à Favart et à Feydeau, dans les dix dernières années du XVIIIe siècle ; mais les seules productions de sa plume facile que nous ayons à enregistrer ici sont : *Jean Bart* et le *Grand père ou les deux âges*. Nous le retrouverons plus tard, car il eut, à la fin de sa carrière, une reprise d'activité.

En allant frapper à la porte de l'Opéra-Comique, l'illustre Spontini n'avait pas pris son vrai chemin ; mais on entre par où l'on peut quand on veut entrer, fût-ce par la fenêtre. *Julie*, son premier essai dans un genre auquel il n'était évidemment pas destiné, tomba à Feydeau ; la *Petite maison* n'eut pas tout-à-fait une représentation ; *Milton* fut reçu avec moins de rigueur. Le succès de la *Vestale*, sur une autre scène, fut heureusement une compensation plus que suffisante à ces échecs qui eussent découragé un artiste moins sûr de lui-même.

Woelffl, pianiste remarquable qui eut à Vienne l'honneur insigne de l'emporter sur Beethoven dans une lutte qui avait pour objet l'improvisation d'un fantaisie libre, voulut s'essayer dans la composition d'un opéra-comique français, pendant un séjour qu'il fit à Paris, où il était venu pour se faire entendre dans des concerts. Cette tentative ne répondit pas à son attente ; l'*Amour romanesque*, représenté en 1805, tomba pour ne pas se relever. L'heureux rival de Beethoven avait du reste dans ses souvenirs de quoi se consoler.

De même que Solié, Gaveaux fut à la fois acteur et compositeur dramatique. Son imagination était faible, mais il avait l'instinct de la scène et une facilité de style qui lui conserva longtemps les bonnes grâces du public. Dans les quinze premières années de ce siècle, il fit représenter à l'Opéra-Comique : *Avis aux femmes*, *Trop tôt*, le *Mariage inattendu*, *Un quart d'heure de silence*, *Monsieur*

Deschalumeaux, l'*Échelle de soie*, la *Rose blanche et la Rose rouge* et l'*Enfant prodigue*.

Louis Piccinni, fils du célèbre musicien de ce nom, qui n'hérita point malheureusement du génie paternel, composa plusieurs opéras-comiques remarquables seulement par leur nullité et qui furent joués de 1804 à 1810 sous les titres suivants : le *Sigisbé ou le fat corrigé*, l'*Aînée et la Cadette*, *Amour et mauvaise tête* et *Avis aux jaloux*. L'auteur de ces tristes productions finit par comprendre qu'il s'était trompé sur sa vocation, et renonça à la composition pour se livrer au professorat, ressource ouverte aux artistes de tous les mérites.

Elève de Berton et de Méhul, assez bon pianiste dans un temps où la virtuosité, qu'on nous passe ce néologisme, était loin du point où l'ont portée les habiles de nos jours, M. Pradher voulut essayer sur la scène son talent de compositeur. Ses essais en ce genre furent : le *Chevalier d'industrie*, la *Folie musicale*, *Jeune et Vieille* et l'*Emprunt secret*. Ils firent leur apparition sur la scène de l'Opéra-Comique dans les années comprises entre 1804 et 1811.

Un autre pianiste, M. Rigel, eut la même ambition que M. Pradher, ambition qui se comprend et s'excuse, même quand le succès ne vient pas la légitimer. Il donna en 1808 à Feydeau un petit ouvrage intitulé le *Duel nocturne*. Ce fut son unique tentative ; il est inutile de dire l'espèce de succès qui l'accueillit.

Les productions de Kreutzer sont nombreuses ; peu d'artistes ont eu une carrière plus laborieuse et mieux remplie. Nous nous sommes assez étendu sur les qualités distinctives de son talent comme compositeur en parlant de ceux de ses ouvrages représentés à l'Opéra, pour pouvoir nous borner à citer aujourd'hui ceux dont il enrichit le répertoire de l'Opéra-Comique dans les quinze premières années du siècle. Tous ne sont pas d'une même valeur ; quelques-uns accusent l'abus de la facilité qui formait un des traits caractéristiques du talent de Kreutzer ; mais il en est plusieurs où l'on retrouve l'auteur de *Paul et Virginie*. Les opéras dont nous avons à donner ici l'indication sont : *Jadis et Aujourd'hui*, les *Surprises*, *François Ier*, le *Triomphe du mois de mars*, l'*Homme sans façon*, le *Camp de Sobieski*, *Constance et Théodore* et les *Béarnais*, faits de compte à demi avec Boïeldieu. On peut reprocher à Kreutzer d'avoir écrit parfois avec trop de précipitation ; mais les artistes qui s'abandonnent ainsi au courant de leur fantaisie ont, en revanche, des qualités qui découlent de cette loi de leur organisation et qui compensent largement leurs défauts.

A son retour d'Italie, où il était allé comme lauréat de l'Institut, M. Dourlen donna *Philoclès* à l'Opéra-Comique. Cet ouvrage, représenté en 1806, fut suivi de *Linnée*, de la *Dupe de son art* et de *Cagliostro*, composé par M. Dourlen en société avec Reicha. D'autres productions du même artiste ont vu le jour postérieurement à l'époque où nous bornons cette première période de notre revue pour ce qui regarde l'Opéra-Comique.

Catel est du nombre de ces artistes bien doués par la nature, mais que leur étoile n'a pas guidés dans la voie du succès. Les connaisseurs reconnurent un haut mérite dans la partition de l'*Auberge de Bagnères* et dans celle des *Artistes par occasion*, opéras joués au théâtre Feydeau en 1807 ; mais le public ne voulut y voir que de la musique savante, et c'était là le reproche le plus grave qu'on pût adresser en France à une production lyrique. Catel fit de vains efforts pour se soustraire aux effets de cette inculpation. Son arrêt était dicté : il était un musicien savant ; par conséquent, il n'y avait rien de bon à attendre de lui. On ne se relève pas d'une pareille condamnation.

La musique d'amateur vaut quelquefois mieux que sa réputation. M. Armand de Villebranche avait passé en Angleterre les années de l'émigration, et y avait reçu des leçons du célèbre Cramer. L'art, qui fut d'abord pour lui une ressource, devint un objet de noble distraction lorsqu'à son retour en France, il fut nommé par Napoléon auditeur au conseil d'Etat. On joua de lui, en 1809, un opéra-comique intitulé : *le Nègre par amour*. Ce n'était pas un chef-d'œuvre, mais quelque chose d'estimable. M. de Villebranche périt dans la retraite de Russie en accomplissant une mission qu'il avait reçue de l'Empereur.

Dalvimare, harpiste distingué, auteur de beaucoup de musique instrumentale, et qui plus est, homme d'esprit, ce qui ne gâte rien, eut des velléités de composition dramatique. Tout l'esprit du monde n'empêche pas qu'on ne s'abuse parfois sur sa destination. Dalvimare écrivit la partition du *Mariage par imprudence*, opéra-comique qui fut donné en 1809, et qui vécut ce que vivent les opéras qui tombent, l'espace d'un hiver !

Les succès de Champein datent de la fin du siècle dernier. Après une retraite qui semblait définitive, il voulut essayer de nouveau ses forces et composa quelques nouveaux ouvrages. On joua de lui, à l'Opéra-Comique : *les Trois Hussards*, en 1804 ; *Menzikoff*, en 1808 ; *la Ferme du Mont-Cenis*, en 1809, et *les Rivaux d'un moment*, en 1812. Cette réapparition ne tourna point à sa gloire ; son imagination endormie ne se réveilla pas. On supporta ses nouveaux ouvrages par respect pour sa réputation d'autrefois, mais ce fut tout ce qu'on put faire pour lui.

Berton fils avait bonne envie de se montrer le digne héritier de l'auteur de *Montano*. Il ne lui fut pas donné de voir sanctionner ce vœu par l'opinion. *Le Pari*, *Monsieur Desbosquets* et *Ninette à la cour*, dont il avait refait la musique, ne servirent qu'à trahir son impuissance.

Si Plantade ne fut pas un grand musicien, il a laissé de bons souvenirs à tous ceux qui l'ont connu, comme homme de bien en même temps que comme esprit original. Il s'était fait une certaine réputation par ses romances et avait même débuté sous des auspices favorables dans la carrière de compositeur dramatique ; mais il n'eut, par la suite, que des revers au théâtre. *Bayard à La Ferté* et *le Mari de circonstances* tombèrent à l'Opéra-Comique en 1811 et en 1813.

Parmi les compositeurs qui eurent encore des ouvrages représentés à l'Opéra-Comique de 1801 à 1815, et qu'il suffit de citer pour mémoire, attendu qu'ils n'ont laissé de leur passage que des traces éphémères, nous trouvons encore M. Gustave Dugazon, auteur de *Marguerite de Waldemar* et de la *Noce écossaise* ; M. Frédéric Kreubé, qui donna en 1813 le *Forgeron de Bassora*, et en 1814 le *Portrait de famille* ; M. Catrufo, qui, après avoir débuté en Italie, sa patrie, par quelques fragments lyriques accueillis sans trop de défaveur et s'être essayé à Genève dans la composition de plusieurs opéras-comiques français, vint se fixer à Paris, où il fit jouer en 1813 l'*Aventurier* à Feydeau.

La période à laquelle nous avons consacré la première partie de cette esquisse allait se fermer, quand parut un compositeur alors fort ignoré, mais qu'attendait une grande célébrité, et qui devait exercer la plus haute influence sur les destinées de l'Opéra-Comique. En 1813 M. Auber donna le petit opéra du *Séjour militaire*, dont le vertueux mais peu littéraire Bouilly lui avait confié le poëme. Par une singulière coïncidence, le nom de M. Scribe se lut la même année pour la première fois sur l'affiche du théâtre Feydeau. N'est-il pas bizarre que ces deux hommes éminents, dont la collaboration fut si féconde, aient fait à quelques jours d'intervalle leurs premiers pas sur la scène qui devait si souvent retentir plus tard du bruit de leurs succès? Le premier poëme d'opéra de M. Scribe fut la *Chambre à coucher*, dont M. Guénée fit la musique.

EDOUARD FÉTIS.

AUDITIONS MUSICALES.

En attendant le déchaînement du grand concert vocal et orchestral qui va se multiplier et jeter sur nous des trésors d'harmonie, on voit poindre déjà les soirées intimes de trios et de quatuors : le quatuor instrumental, père de la pompeuse symphonie ; le quatuor qui fait rarement craindre ce qu'on appelle vulgairement la *brioche*, dont s'alimente souvent son orgueilleuse fille, parce que le quatuor est pres-

que toujours dit par d'excellents interprètes dans Paris. Sans compter les matinées annuelles de M. Gouffé, notre excellent contre-bassiste, chez qui le quatuor et le quintette classique de Haydn, Mozart, Beethoven et Onslow ont élu domicile; celles de MM. Alard, Armingaud, Casimir Ney et Franchomme, seront reprises sans doute dans la petite salle du Conservatoire, si la haute administration de cet établissement ne manifeste de nouveau la crainte de voir ébranler par les puissants accords de ces quatre Samson les colonnes de ce temple musical.

Le public habituel des concerts sait parfaitement qu'il existe dans le monde musical un violoncelliste au style pur et gracieux, qu'il a souvent applaudi et qu'il applaudira; mais il ignore sans doute que cet excellent artiste, qui se nomme Lee, a deux frères, dont l'un est habile pianiste et le plus jeune est un compositeur déjà remarquable. Un quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle, de ce nouvel écrivain musical, a été dit il y a quelques jours, dans un des salons de Herz, pour un public choisi, par les deux frères du compositeur et MM. Armingaud et Lutgen. Ce quatuor est une œuvre digne d'être citée, entendue plusieurs fois, et de recevoir les éloges des connaisseurs.

Ce morceau est dans la manière de Mendelssohn : cela est d'un style serré, avec des mélodies distinguées. La première partie, en *sol*, à trois temps, est une des meilleures, des plus soutenues par les dessins chaleureux des quatre instruments qui dialoguent au mieux. Nous ne nous évertuerons point à prouver que le *scherzo* est pétillant de verve, d'esprit et d'invention, comme le disent trop souvent les analyseurs de ces choses musicales, car le motif de cette partie du quatuor manque un peu d'originalité; le dessin en est connu; mais la partie qu'on nomme, nous ne savons trop pourquoi, le trio, est d'un rhythme neuf et piquant, qui tranche d'une façon charmante avec le thème, qui, du reste, est accompagné délicieusement.

L'*adagio* en *ré* majeur est d'un beau caractère; mais l'auteur s'égare quelque peu dans le vague romantique et dans des épisodes hétérogènes dont nos grands maîtres se sont toujours montrés sobres. Le finale, qui commence d'une manière fougueuse en *sol* mineur, tonalité primitive du quatuor, offre les mêmes égarements poétiques si l'on veut, mais peu classiques, de l'*adagio*. La cabalette en mesure à six-huit qui termine ce morceau est cependant charmante, et, bien qu'elle détruise l'unité de la pensée, on n'a pas le courage de lui en vouloir : elle provoque plus l'applaudissement que la critique.

L'auteur n'était pas présent à cette audition; il habite Hambourg; mais il a été dignement représenté par ses deux frères, le pianiste et le violoncelliste, qui ont contribué à la brillante exécution de ce remarquable quatuor. Ce genre de musique ne saurait être trop protégé contre la triple indifférence des éditeurs, des auditeurs et des exécuteurs non des hautes œuvres, mais des basses œuvres, appelées fantaisies et variations sur un thème original qui ne l'est pas du tout.

De même qu'*un bon commencement est le milieu de tout*, a dit Lucien, on peut affirmer et prouver que le quatuor est le fondement de toute bonne musique, même dramatique. C'est une conversation de l'art dans tout ce qu'il y a de plus capricieux et de plus exact et de plus écrit. On trouve tous les styles, tout l'esprit et toutes les inspirations musicales dans un quatuor de Mozart ou de Beethoven; et cependant ces deux génies sont tout à fait dissemblables comme le sont entre eux Haydn et Weber.

Mlle Charlotte de Malleville, qui a repris le cours de ses soirées de musique classique, comprend on ne peut mieux et sait faire comprendre à ses auditeurs ces différences de style et le charme inhérent à chacun de ces illustres maîtres.

Mlle Elisa Krinitz est aussi une pianiste au jeu doux et fin, peut-être pas assez ferme, assez inspirée dans l'ère où nous sommes de l'art passionné, comme l'ont fait Beethoven et Weber; mais qui comprend bien aussi les maîtres dans ce qu'ils ont d'élégance, de rêverie et d'esprit. Cette jeune virtuose, qui vient de passer la saison musicale à Londres, où elle a fait apprécier son talent distingué dans des soirées de musique intimes, vient d'en donner une au domicile paternel, séance de bonne et sérieuse musique dans laquelle elle nous a prouvé de nouveau ses brillantes et gracieuses qualités de pianiste, qui cherche et qui trouvera bientôt sans doute une individualité, chose, mystère dont on ne peut indiquer la source, et qui seule vous fait arriver à la célébrité. Vous pouvez avoir mécanisme, style, netteté, grâce, *brio*, jeu nuancé de verve et de caprice, de mollesse et de puissance, et n'être qu'un pianiste distingué comme il y en a vingt dans l'Europe musicale. Qu'à toutes ces qualités vienne se joindre une excentricité, 25,000 francs de rente, par exemple; des cheveux qui ne soient ni blonds, ni bruns, ni noirs, ni blancs, ni rouges, mais qui participent de toutes ces nuances si c'est possible; soyez le fils d'un mandarin, ou pianiste de la chambre d'un sultan quelconque, ou même toute autre dignité étrangère à l'art musical, et, comme l'Usbek des *Lettres persanes*, vous serez couru, fêté, vanté comme objet de curiosité, lion, virtuose prodigieux enfin.

Mlle Krinitz, qui n'a point tant de prétention, a joué d'une façon charmante le trio de Beethoven (Œuvre 11e) en *si* bémol, avec MM. Armingaud et Séligmann, qui l'ont dignement secondée. Le dernier a dit ensuite sur le violoncelle l'*Ave Maria* de Schubert et une fort jolie *Tarentelle* de sa composition. La bénéficiaire—bénéficiaire en bravos d'un auditoire de connaisseurs—a joué ensuite un ravissant andante de Beethoven, pour piano seul, qu'elle a dit avec autant de grâce que de pureté.

HENRI BLANCHARD.

LE MUSICIEN DE BAL.

S'il est une condition digne d'intérêt et de sympathie, il faudrait presque dire de bienveillante pitié, c'est assurément celle de musicien de bal. Il ne s'agit ici, vous l'entendez fort bien, ni de ces princes de quadrille, aussi heureux qu'habiles, qui portent le nom justement célèbre d'un Tolbecque, d'un Musard, d'un Strauss, ni même des artistes concourant sous leur conduite aux bals des grands théâtres ou des établissements en vogue et solidement posés. Nous ne voulons parler que du chétif exécutant nomade, simple aventurier ballotté à la merci du hasard, véritable condottière que vingt recruteurs enrôlent tour-à-tour pour une nuit, pour deux soirées, pour un jour hebdomadaire ou périodique, parfois pour un mois, bien rarement pour une saison; qui entrera en moins d'une quinzaine dans dix orchestres de danse différents et ne fera qu'y passer, trop heureux quand ces engagements éphémères se succèdent sans interruption et lui assurent le pain quotidien?

Ce pauvre musicien, bien souvent artiste d'un talent réel, mais à qui l'air et l'occasion manquent pour déployer ses ailes, vous l'avez rencontré cent fois, aux rayons brûlants du soleil d'été, l'après-midi d'un jeudi, d'un samedi, d'un dimanche, gagnant d'un pied rapide, que l'embonpoint n'allourdit guère, une des barrières les plus fréquentées, le violon, le piston ou la petite flûte sous le bras, pour aller râcler ou souffler dans un de ces bals *extrà-muros*, où des Terpsichores et des Sylphes d'une moralité aussi hasardée que leur danse, vont chercher le plaisir le moins contenu et soumettre leurs pas aux caprices d'une fantaisie audacieuse.

C'est encore lui, cet humble paria de l'art musical, que vous trouverez au Petit-Carreau, attendant en pleine rue, en plein vent, *sub nudo Jove*, par les jours les plus rudes de l'hiver, l'arrivée d'un entrepreneur, d'un chef d'orchestre en quête soit d'une bande entière à former, soit d'un supplément d'exécutants à ramasser, soit même d'un seul artiste, d'un double à engager. Là est la place, le marché, pour parler en toute franchise, où se fait en grand la traite des musiciens de bal. Là, le bras et les lèvres, l'archet et l'embouchure, l'anche et le bec ont leurs cours variables, tout comme à Poissy les têtes de bétail,

et à la halle aux blés le grain et les farines. Là, sur la voie publique, au milieu de la ville la plus civilisée du monde, s'accomplit un trafic sans dignité, dont l'ordre musical tout entier devrait rougir. Là, enfin, s'établit la plus triste des concurrences, celle que provoque le pressant aiguillon de la gêne, de la pauvreté, de la faim. Chacun guette de plus loin possible la venue du pourvoyeur. Chacun vole à sa rencontre. Le marchandage s'entame; mais en présence de la nécessité les prétentions tombent bien vite, et sous la pression du besoin, on finit par s'offrir, par se livrer au rabais.

Voyez maintenant, avons-nous tort de plaindre le musicien de bal? Avons-nous tort de proférer des paroles de regret à propos de la situation humiliante de tant d'artistes, dont la plupart sont de tout jeunes hommes, des adolescents, presque des enfants, que la fâcheuse position de leur famille réduit à utiliser leur savoir faire le plus tôt possible et à tout prix, ajoutez aussi à tout risque, si vous voulez songer aux étranges exemples, aux spectacles plus qu'équivoques, aux leçons pratiques d'immoralité prodigués dans ces bals qui ne sont pas tout à fait consacrés à l'austère sagesse? Ne doit-on pas souhaiter que l'intervention d'une autorité paternelle, conciliante, telle que, par exemple, que celle du comité de l'association des artistes musiciens, parvienne à faire cesser le choquant anachronisme de ce commerce de carrefour, et à renfermer du moins ces sortes de transactions dans le secret du huis-clos?

Combien encore ne serait-il pas désirable que l'influence persuasive de cette haute tutelle, de ce patronage protecteur, aboutît à fixer à l'amiable un *minimum* de salaire, au-dessous duquel nul entrepreneur ne pourrait coter ses offres? Où la loi fait défaut et devient impuissante à opérer une amélioration, c'est à l'empire de l'opinion à prendre l'initiative et à saper ouvertement l'abus avec les armes combinées de la publicité et du respect humain. Quelle misère, en effet, que le maigre salaire dont la majorité des musiciens de bal est obligée de se contenter!

Mercier dit quelque part, au sujet de la dansomanie contagieuse qui saisit la France sous le directoire : « On réveille la nuit les *ménétriers*, » ainsi que l'on fait pour les accoucheurs dans les cas pressants. Le » ménétrier se lève, s'habille en grondant; il va gagner six écus de » six livres, sans compter trois bouteilles de vin dont il ne laissera » pas une goutte. » Hélas! hélas! citoyen Mercier, les temps sont bien changés, et cet âge d'or est loin de nous. Le musicien de bal, le *ménétrier*, comme vous dites assez brutalement, est devenu si commun, si répandu, qu'on en trouve partout sans en aller tirer aucun de son lit. Peut-être, pour s'étourdir sur sa position, vide-t-il encore volontiers la bouteille classique et même le vin frelaté sur le comptoir d'étain. Quant aux gros bénéfices, c'est autre chose, plus il n'en est question; ils ont disparu avec les écus de six livres.

Aujourd'hui les honoraires (déguisons la modicité du chiffre sous le faste du mot), les honoraires de musicien de bal sont généralement tombés au taux le plus infime, si infime qu'il semble matériellement impossible d'y trouver pour un seul individu, et à plus forte raison pour une famille dans la gêne, les moyens suffisants de subsistance. C'est pourtant cet homme, assiégé de tristes préoccupations, en proie à la crainte de l'avenir, soucieux du lendemain, qui fait bondir en cadence cette foule joyeuse, qui marque les rhythmes les plus gais, les plus sémillants pour entraîner un public bruyant, tumultueux, étourdissant et étourdi. Mais dans ce tourbillon de mouvements désordonnés, de folies à l'aventure, de danses débraillées, dans ce tohubohu de paroles délirantes, d'éclats de rire, de chassés, de glissades et d'entrechats, personne ne s'avise de faire attention à ce bizarre contraste. C'est le sentiment de ce contraste cependant qui peut expliquer et justifier le ton de scepticisme railleur, d'ironie un peu amère, d'incrédulité goguenarde, si familier à la plupart des musiciens de bal.

Dans le monde, le monde de l'élégance, du luxe et des belles manières, l'opposition est plus frappante encore. Que ce soit une de ces soirées dansantes, tant aimées de la bourgeoisie parisienne, dans lesquelles un malheureux artiste s'escrime de ses dix doigts pendant cinq ou six heures et plus pour exécuter à la sueur de son front force quadrilles, polkas, valses et rédowas; que ce soit une de ces fêtes plus ambitieuses, où les prétentions aristocratiques de la dame de céans s'élèvent jusqu'à l'orchestre complet ou peu s'en faut, tenez pour certain et indubitable que si on n'a marchandé ni les fleurs, ni les lumières, ni le décor, ni les friandises recherchées, en revanche on a lésiné, liardé et débattu à toute outrance avec le chef d'orchestre, si orchestre il y a, ou avec le simple pianiste, quand tout l'orchestre se résume en lui seul. O riches et heureux de la terre, croyez-nous, regardez-y à deux fois avant de refuser au musicien de bal la modeste rétribution qu'il demande. Allez, elle est bien gagnée, non-seulement par la rude fatigue qu'impose votre soif insatiable de bruit et de mouvement à cet infortuné gagiste qui doit mener à toute vitesse vos trains de plaisir, mais encore par la pénible comparaison qu'il fait nécessairement de votre position et de la sienne. Divertir les autres quand on a le dégoût et la tristesse au cœur, est-il un plus cruel supplice? Amuser les gens paisibles et joyeux lorsqu'on ne peut l'être soi-même, c'est quelquefois la condition de l'acteur, c'est presque toujours celle du musicien de bal. Ses doigts éparpillent les brillants accents du plaisir; et seul indifférent aux sensations que ces accords éveillent, il laisse errer sa pensée dans un horizon terne et sombre. Apprenez-le, hommes du monde; apprenez-le si vous l'ignorez, et souvenez-vous.

MAURICE BOURGES.

ETRENNES A NOS ABONNÉS.

Les étrennes ne sont pas comme les malheurs, qu'il ne faut pas prévoir de trop loin. Tout au contraire, il n'est pas moins agréable de les prévoir que de les annoncer. C'est le moyen d'en anticiper la jouissance au profit de ceux à qui elles sont destinées.

Que nos abonnés sachent donc que, selon notre coutume, nous nous occupons d'eux à l'avance et que nous leur préparons, pour le renouvellement de l'année, les plus belles et les plus précieuses offrandes qu'il leur soit possible de désirer.

Ces offrandes consisteront en trois albums, dont plus tard nous donnerons les titres :

1° ALBUM DE CHANT, contenant dix romances de nos premiers compositeurs, avec le portrait d'AD. ADAM;

2° ALBUM DE PIANO, contenant huit morceaux de nos meilleurs maîtres, avec le portrait d'E. Prudent;

3° ALBUM DE DANSE, contenant un choix de quadrilles, valses, polkas, redowas, expressément composés par les artistes les plus célèbres en ce genre.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, le *Rossignol* suivi de la reprise du ballet la *Filleule des Fées*. — Mercredi, rentrée de Mme Viardot dans le *Prophète*.

*** La semaine a été brillante pour l'Opéra Deux représentations du *Prophète* et une de la *Favorite* ont attiré une affluence extraordinaire. La dernière des trois, celle du *Prophète*, a produit une recette de plus de dix mille francs malgré le choix extraordinaire du jour. L'Alboni, partant vendredi matin pour l'Espagne, il y avait nécessité de changer la marche ordinaire des représentations. Ainsi, le *Prophète* a été joué lundi, la *Favorite* mercredi, et le lendemain jeudi, c'est par le *Prophète* que la célèbre cantatrice nous a fait ses adieux. Comme elle, Roger a victorieusement rempli une tâche qui avait ses difficultés. Leur succès a été en grandissant, comme la recette.

*** Les répétitions de l'*Enfant prodigue* ont été reprises hier et continueront sans intervalle jusqu'à la première représentation de cet ouvrage.

*** L'engagement de Mlle Mainvielle est résilié. Nous n'entendrons donc pas cette cantatrice, et le rôle qu'elle devait remplir dans l'*Enfant prodigue* sera chanté par Mme Laborde.

*** On doit jouer cet hiver un opéra en deux ou trois actes, intitulé *Sapho*, dont les paroles sont d'Emile Augier, et la musique de M. Gounod, qui a remporté en 1839 le grand prix de composition. Le rôle principal sera chanté par Mme Viardot.

, Il est aussi question pour le printemps prochain d'un ouvrage en trois actes, composé par M. Auber et destiné à l'Alboni.

, Meyerbeer a quitté Paris hier samedi. Ce prompt départ confirme ce que nous annoncions dès son arrivée, que le grand maestro ne venait pas pour affaires de théâtre. En effet, comme nous le disions encore, il ne s'occupe que de la trilogie grecque, l'*Orestea*, et il n'est aucunement question ni de l'*Africaine* ni du *Camp de Silésie*.

, L'ouverture du théâtre Italien est fixée au samedi 9 novembre. Elle aura lieu dans la belle salle Ventadour par la *Sonnambula* de Bellini. M. Calzolari remplira le rôle d'Elvino, et Mme Sontag celui d'Amina.

, On annonce l'engagement à ce théâtre de Colini, qui est en ce moment le plus célèbre baryton de l'Italie, et dont la carrière a été marquée par de brillants succès obtenus à Milan, Naples, Rome, Venise, Vienne et Trieste. A une vive intelligence, il réunit, dit-on, les qualités d'un chanteur de premier ordre : musicien excellent, bon acteur, il se plie au style de tous les maîtres, et interprète tous les genres avec une égale facilité.

, Un procès dramatique se présentait samedi au tribunal de commerce de Paris dans des conditions assez singulières. M. Freyberg, directeur du théâtre italien de la Kœnigstadt, à Berlin, avait fait le voyage de Paris, expressément pour disputer à M. Lumley une jeune et belle cantatrice qui, sous le nom de Mme Fiorentini, a clôturé avec beaucoup d'éclat la dernière saison du théâtre de la Reine, à Londres. M. Freyberg n'évaluait pas à moins de 80,000 fr., les dommages-intérêts qu'il réclamait pour le préjudice que lui causerait la perte de la jeune artiste. Le tribunal a décidé, à l'égard de M. Lumley, que, dans les faits, rien ne venait à l'appui de la demande faite contre lui par M Freyberg. Ainsi, malgré les réclamations du directeur de Berlin, la jeune et brillante cantatrice reste attachée au Théâtre-Italien de Paris.

, M. Charles Eckert est nommé accompagnateur et chef du chant au Théâtre-Italien de Paris.

, *Giralda* sera représentée aujourd'hui par extraordinaire. Le public du dimanche jouira pour la première fois de ce charmant ouvrage.

, On va reprendre *Actéon*, et Mlle Félix Miolan chantera le rôle principal, dans lequel Mme Damoreau et après elle Mlle Lavoye ont obtenu tant de succès.

, Le *Val d'Andorre* reparaîtra bientôt : le rôle de Rose de Mai sera chanté par Mlle Grimm.

, On va reprendre à l'Opéra-Comique le *Trompette de M. le Prince*, de M. Bazin, l'un des plus jolis actes et l'une des meilleures partitions du répertoire.

, L'Alboni, qui ne faisait point partie de l'Association des artistes dramatiques, vient d'écrire au comité pour lui demander son admission. La lettre de la grande cantatrice était accompagnée d'une somme de 100 fr. Le lendemain, après avoir pris connaissance des statuts de l'Association, l'Alboni versait 500 fr. dans la caisse de secours.

, Le pianiste Lacombe est de retour à Paris. On assure qu'il va donner une série de concerts dans la salle M. Erard.

, Mme Castellan est partie aujourd'hui pour Berlin, où elle est engagée pour douze représentations extraordinaires au Théâtre-Italien.

, Mlle Masson vient d'obtenir le plus brillant succès à Angoulême, Poitiers, dans les principaux rôles de son répertoire. Elle a l'intention de jouer aussi en province cet hiver le rôle de Fidès du *Prophète*, dans lequel nous ne doutons pas qu'elle n'obtienne un véritable triomphe.

, Nous avons eu l'occasion d'entendre jeudi dernier dans une réunion intime, Mme Ferretti, jeune cantatrice douée d'une voix de contralto large, vibrante et sympathique. Cette artiste, élève de Garcia, se recommande d'elle-même aux trois grandes sociétés lyriques qui vont donner des concerts dans la salle Sainte-Cécile.

, Mme Léontine Guichard, cantatrice à la voix fraîche et sympathique, est en ce moment à Paris ; nous espérons qu'elle voudra bien se faire entendre dans les concerts de la saison, où son beau talent lui assure d'avance un immense succès.

, Les dames choristes de la Société philharmonique s'étaient cotisées pour offrir à Mme Frezzolini un bouquet magnifique. La couronne de diamants que portait la célèbre cantatrice et le bracelet colossal qui ornait son bras, lui avaient été offerts à Saint-Pétersbourg par souscription entre les abonnés du théâtre Impérial en 1848 et 1849. La première avait produit 25,000 roubles, et la seconde un peu plus. Sur le cercle intérieur de la couronne sont gravés les titres des opéras chantés par elle : *I Puritani*, *Lucia*, *Lucrezia*, *Linda*, *Beatrice*, *Roberto il Diavolo*, *l'Elisir*, *Dom Pasquale*.

, Une messe en musique, composée expressément pour la circonstance par Adolphe Adam, sera exécutée le jour de Sainte Cécile dans l'église de la Madeleine par l'association des artistes-musiciens. M. Tilmant conduira l'orchestre.

, Voici le programme du concert que la grande Société philharmonique, dirigée par M. Berlioz, donnera, mardi 12 novembre, dans la salle Sainte-Cécile. — Première partie : 1° *Episode de la vie d'un Artiste*, symphonie en cinq parties : 1. Rêveries, passions. 2. Un bal. 3. Scène aux champs. 4. Marche au supplice. 5. Songe d'une nuit du Sabbat, *Dies iræ* burlesque, ronde du Sabbat, la ronde du Sabbat et le *Dies iræ* ensemble, par Berlioz. 2° *Le chant des Chérubins*, chœur sans accompagnement (fragment du répertoire de la chapelle de l'empereur de Russie). 3° Air de *Betly*, chanté par Mme Ugalde, par Donizetti. 4° *Les adieux des Bergers à la sainte famille*, chanson en chœur de la *Fuite en Égypte*, mystère de Pierre Ducré, maître de musique de la Sainte-Chapelle de Paris, exécuté pour la première fois en 1677. — Deuxième partie : 1° *Sara la baigneuse*, ballade à trois chœurs, paroles de M. Victor Hugo, par Berlioz. 2° Air des *Lombardi*, chanté par Mme Ugalde. 3° *Le sommeil d'Atys*, chœur, par Piccinni. 4° *L'Invitation à la valse*, rondo de piano de Weber, instrumenté pour l'orchestre par Berlioz. — Prix des places : stalles d'orchestre, 6 fr.; parquet, 5 fr ; Amphithéâtre, 3 fr.; Galerie, 2 fr. — On s'abonne pour six concerts, aux stalles d'orchestre et de parquet seulement au prix de 30 fr. pour les stalles d'orchestre, et de 24 fr. pour les stalles de parquet. — On prend des billets d'avance et des abonnements chez MM. Brandus et Cie, éditeurs de musique, rue Richelieu, 87 et rue Vivienne, 40.

, Une nouvelle société musicale vient de publier son programme. C'est la société *Sainte-Cécile*, fondée par plusieurs anciens membres de l'*Union musicale*, et présidée par M de Bez, ex-président de cette société. Le premier acte de ses fondateurs a été de s'assurer le concours de M. Seghers, qui a accepté la direction de l'orchestre. La société donnera une série de six concerts, qui auront lieu dans la salle Sainte-Cécile, le dimanche à deux heures, tous les quinze jours, alternativement avec les concerts du Conservatoire. L'effectif des exécutants pour l'orchestre et les chœurs sera de cent trente. La société *Sainte-Cécile* consacrera tous ses soins à l'exécution des chefs-d'œuvre des grands maîtres. Elle recherchera en même temps les œuvres nouvelles et admettra dans son répertoire toutes celles qui seront jugées dignes d'y figurer. Le prix d'abonnement pour les six concerts est ainsi fixé : Stalles d'orchestre, 30 fr. ; stalles de pourtour, 20 fr.; parquet et amphithéâtre, 15 fr. Dimanche, 24 novembre, fête de Sainte-Cécile, à deux heures, il y aura concert extraordinaire, en dehors de l'abonnement, pour l'inauguration de la société.

, Le successeur de Manuel Garcia dans la classe de chant du Conservatoire de musique est M. Giuliani, professeur distingué, qui a longtemps exercé à Florence avant de venir se fixer à Paris.

, Une correspondance de Madrid, en date du 18 du mois dernier, prétend que le nouveau théâtre royal, l'*Oriente*, est déjà en état de crise, et que le ministre des finances refuse de donner l'argent nécessaire pour soutenir les compagnies engagées. On aurait déjà offert le théâtre au duc de Rianzarès, qui, s'il l'accepte, en remettrait la direction à un capitaliste très-connu, sans garantie des traités conclus avec les artistes, lesquels ne portent, jusqu'à ce jour, d'autre signature que celle de M. Arcone.

, Le Casino des Arts a repris depuis quelques semaines la série de ses concerts sous une direction nouvelle, qui paraît apporter plus de goût dans ses programmes et plus d'intelligence dans le choix du personnel chantant. Aux deux dernières soirées, on a applaudi Dervez dans quelques chansons de Pierre Dupont, et Junca, dont la belle voix de basse-taille a bien fait ressortir les *Stances à l'Éternité* de Delsarte. Mais les honneurs de ces deux soirées ont été pour les deux jeunes sœurs, Esther et Sarah Danhauser, qui ont interprété plusieurs morceaux de nos meilleurs maîtres. Mlle Esther Danhauser a dit avec beaucoup de goût les couplets des *Porcherons*, et sa sœur Sarah, dans l'air de la *Juive*, *Il va venir*, a fait apprécier les belles qualités de sa voix vibrante et sympathique. Elle a été aussi très-applaudie dans l'air du *Prophète* : *Mon fils, sois béni*, etc., qu'elle a dit avec beaucoup de goût et d'expression. Cette partition, du reste, a porté bonheur aux deux cantatrices; car elles ont également reçu le meilleur accueil du public dans le duo charmant de ce même opéra qu'elles ont dit avec beaucoup d'ensemble et une entente parfaite des nuances.

, Les théories complètes du chant par M. Stéphen de la Madeleine, approuvées par l'Institut et par le Conservatoire, sont sous presse et paraîtront prochainement avec une troisième partie entièrement inédite. — A partir du 15 novembre, M. de la Madeleine reprendra son cours de mécanisme vocal et ses leçons particulières de chant, rue de la Tour-d'Auvergne, 31.

, M. Becquié de Peyreville, premier violon du Théâtre Italien, va recommencer sa classe d'ensemble, dite d'accompagnement, pour les dames pianistes. L'excellent résultat de ces cours vient d'être apprécié dernièrement d'une manière très-favorable dans une matinée musicale donnée par M. Becquié.

, L'un des vétérans de la presse française, M. François Sauvo, est mort la semaine dernière dans sa soixante-dix-huitième année. C'était le dernier survivant des quatre fondateurs du *Moniteur universel*, dont il avait été pendant plus de quarante années le rédacteur en chef. Il y rédigeait aussi les articles de théâtres, et se distingua toujours par une critique fine et sincère, mais bienveillante. Peu d'hommes de lettres ont compté autant d'amis et laissé une mémoire plus honorable.

Chronique départementale.

, *Bordeaux.* — Enfin notre théâtre va monter le *Prophète*. Afin d'obtenir une mise en scène exacte, l'administration a envoyé à Paris le décorateur et le machiniste. M. de Lagrave, notre premier ténor, qui chantera le rôle de Jean de Leyde, doit venir également pour étudier cet admirable ouvrage.

, *Nîmes*, 22 octobre. — La *Reine de Chypre* a été représentée ces jours derniers avec le plus grand succès. Dans le rôle du roi, M. Meillet, qui fut l'un des élèves les plus remarquables du Conservatoire de Paris, a conquis toutes les sympathies du public. Le duo, *Triste exilé*, ainsi que la romance du cinquième acte, ont fait valoir sa voix et sa méthode. Il excelle surtout dans le cantabile. Le Figaro du *Barbier de Séville* lui a fourni l'occasion de développer les qualités comiques qu'il possède à un degré éminent.

, *Marseille*, 27 octobre. — Mathieu continue à mériter les sympathies de notre public, et quoiqu'il soit loin d'être complet, il n'en est pas moins l'un des meilleurs ténors, sinon le plus remarquable, que possède en ce moment la province. Un peu froidement accueillie à ses débuts, Mlle Lavoye a pris une éclatante revanche; *Haydée* et l'*Ambassadrice* ont rompu la glace. Elle n'a fait encore d'excursion dans le grand opéra que pour jouer *Lucie* avec un

succès flatteur, mais cependant moins éclatant que celui qu'elle avait obtenu dans l'opéra-comique. Elle joue ce soir Eudoxie de la *Juive*. Le baryton Ramonat est faible. Mme Rey Sainton a une grande et belle voix, d'une puissance et d'une étendue remarquable, mais elle crie et chante assez souvent faux. — On n'attend, plus pour jouer le *Prophète*, que l'arrivée de la basse-taille, Depassio, qui du Conservatoire de Paris s'était élancé sur le théâtre de Bruxelles. — Toutes les fois qu'on donne ici la *Favorite*, les étrangers éprouvent une certaine surprise lorsqu'ils arrivent au chœur des seigneurs, du 3e acte, connu sous le titre de chœur du *Déshonneur*. D'abord on l'exécute sur un mouvement trois fois plus rapide qu'à Paris, et puis quand on est au passage : *Qu'il reste seul*, au lieu du silence qui suit ce membre de phrase et le sépare de sa conclusion : *avec son déshonneur*, on entend une sorte de petite queue assez singulière, à laquelle le maestro n'avait pas pensé. Les basses-tailles remplissent ce silence en répétant : *Qu'il reste seul*, sur les notes renversées du *tutti* qui précède. Voici le mot de l'énigme : dans le principe, on prenait le morceau plus lentement et on le chantait comme il est écrit, sans addition. Le public marseillais aime et comprend la musique, mais il y a toujours au parterre de ces mauvais plaisants qui ne laissent jamais échapper l'occasion de placer ce qu'ils croient un trait d'esprit ; un de ces loustics ne comprenant pas l'expression de ce silence si dramatique, trouva drôle de le remplir en comptant à haute voix, en provençal, *oun, dous, très*, les trois temps qui se comptent en effet dans cet intervalle, et le parterre de rire. Depuis, à toutes les représentations de la *Favorite*, un formidable chœur, placé non sur la scène, mais sous le lustre, ne manquait jamais de compter, avec un ensemble parfait, lorsqu'on arrivait au terrible passage : *oun, dous, très*, et au temps suivant, une sorte d'explosion avait lieu, produite par des centaines de tabatières qui se fermaient à la fois. Le chef d'orchestre (c'était alors M. Pépin), indigné de cet outrage à la mémoire de Donizetti, y mit un terme en pressant le mouvement et en remplaçant le silence par la petite queue précitée. Le public fut bien attrapé, et force lui fut de renoncer sans mot dire au petit plaisir qu'il se donnait à chaque représentation. Cette innovation a depuis fait la règle et a pris force de loi ; et bien certainement, si jamais on rétablit le texte primitif, il se trouvera des amateurs à Marseille pour se plaindre de l'altération qu'on fait subir à l'œuvre de Donizetti.

Chronique étrangère.

⁂ *Londres*, 26 octobre. — Les concerts nationaux continuent : deux débuts y ont eu lieu, celui de miss Goddard, jeune pianiste, élève de Thalberg, et celui de M. Jules Stockhausen, chanteur français, dont la voix de baryton a été fort bien reçue. Sims Reeves a aussi comparu ; mais le ténor, Gustavus Geary, a été rappelé tout à-coup par le doyen du chapitre de l'église cathédrale de Dublin, où il dirige les chœurs. Le doyen ne lui a pas permis de prolonger son absence.

⁂ *Berlin*. — Mlle Cathinka Heinefeter est attendue pour jouer le rôle de Fidès, dans le *Prophète*, le seul ouvrage qui attire constamment la foule. — Les répétitions du nouvel ouvrage de Flotow, la *Grande duchesse*, se poursuivent avec activité. On espère que la première représentation en sera donnée le 19 de ce mois.

⁂ *Vienne*. — Le *Val d'Andorre* est à l'étude et sera représenté immédiatement après la *Fée aux Roses*.

⁂ *Bruxelles*, 28 octobre — Le Grand-Théâtre a rouvert par le *Prophète*, dont les succès augmente à chaque représentation. Mme Rabi, admise après trois épreuves, est définitivement en possession du rôle de Berthe, et y recueille chaque soir des applaudissements. — Le *Songe d'une nuit d'été* a pleinement réussi, grâce au talent de Mme Cabel, la cantatrice favorite de cette ville. Barbot, qui remplissait le rôle de Shakspeare, a aussi obtenu beaucoup de succès ; on l'a rappelé avec Mme Cabel et M. Vialette, qui joue le rôle de Falstaff. — *Giralda* est à l'étude.

⁂ *Hambourg*. — *Charles VI*, d'Halévy, sera donné immédiatement après *Columbus*, opéra nouveau, dont la première représentation aura lieu au premier jour.

⁂ *Brême*. — On parle avec beaucoup d'éloges d'une cantatrice hongroise, Louise Tipka, qui a électrisé le public dans le rôle de la princesse des *Huguenots*.

⁂ *Hesse-Cassel*. — Mlle Wilhelmine Clauss a donné un second concert. Depuis longtemps pianiste n'a fait autant de sensation chez nous. Cette artiste possède un talent d'exécution rompu à toutes les difficultés, et auquel une sensibilité profonde donne un charme irrésistible. Mlle Clauss se rend à Paris.

⁂ *Boston*, 16 octobre. — L'enthousiasme pour Jenny Lind a dégénéré en une quasi-émeute : cela ne pouvait manquer. Quand on surexcite à ce point les passions sous un prétexte quelconque, on n'est plus maître de les arrêter. M. Barnum a failli être enseveli dans son triomphe, et Jenny Lind elle-même a dû craindre le contre-coup des fureurs dont il était l'objet. Il paraît qu'à son dernier concert dans cette ville, on avait distribué plus de billets que la salle ne pouvait contenir de spectateurs, et notamment des *billets de promenade*, qui, vendus à tout prix, sont tombés entre les mains de gens peu façonnés aux usages du monde. Des auditeurs, entrés dès cinq heures du soir, s'étaient emparés des meilleures places, sans s'inquiéter si elles leur appartenaient. Les porteurs des *billets de promenade* remplissaient toutes les autres parties de la salle et faisaient un tapage affreux. Des vitres et des panneaux de fenêtres furent brisés ; des dames s'évanouirent. Le concert fut mené tant bien que mal, au pas de course, à travers ces incidents peu favorables à la musique. A neuf heures et demie, tout était terminé ; mais l'irritation contre M. Barnum se produisait avec de tels symptômes, qu'il jugea prudent de ne pas se montrer et d'aller, dès le lendemain matin, attendre Jenny Lind hors de la ville, à sa campagne d'Iranistan.

⁂ *Madrid*, 26 octobre. — Les concerts que donne M. Emile Forgues attirent l'élite de la Société. Les succès qu'il obtient ne sont pas inférieurs à ceux des premiers artistes qui l'avaient précédé dans cette ville. Il a dédié à la reine un morceau intitulé : *Bouquet à la reine d'Espagne*, et Sa Majesté doit lui accorder une audience à l'expiration du deuil occasionné par la mort de la reine des Belges. On s'accorde à reconnaître en ce jeune pianiste une exécution pure, éclatante, et sans aucun charlatanisme, un style qui lui est tout personnel, et ne procède nullement par l'imitation, pas plus de la manière de Liszt ou de Thalberg, que de celle de Prudent.

⁂ *Milan*. — Le théâtre de la Scala est fermé. Le maréchal Radetzki voulait venir en aide à l'établissement par des abonnements militaires pour les sous-officiers ; il en résulta que la bourgeoisie ne mit plus les pieds dans la salle et que l'impresario fit banqueroute.

⁂ *Batavia*, 21 août. — Le *Val d'Andorre*, qui a obtenu un si grand succès en Europe, vient d'être représenté dix fois de suite sur le théâtre français de cette ville, et a excité un véritable enthousiasme dans notre public,

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

400,000 FRANCS POUR UN FRANC.

LOTERIE DES LINGOTS D'OR.

Capital . 7,000,000.—Prix du billet : 1 fr.—LOT PRINCIPAL : 400,000 FR EN UN LINGOT D'OR.

Le tirage de la LOTERIE DES LINGOTS D'OR aura lieu pour dernier délai fixé par l'autorité au 1er août 1851. Selon toute apparence, et grâce au rapide écoulement des billets, il pourra être avancé de plusieurs mois, et être fixé aux premiers jours de janvie

Tous les billets (1 franc) concourent au tirage de tous les lots, du gros lot comme des lots secondaires.

Les lots secondaires sont : Un lot de 200,000 fr., un lot de 100,000 fr. Deux lots de 50,000 fr. Quatre lots de 25,000 fr. Cinq lots de 10,000 fr. Dix lots de 5,000 fr. et Deux cents lots de 1,000 fr.

La valeur de tous ces Lots sera délivrée aux gagnants en Lingots d'Or, au cours du jour du tirage, c'est-à-dire qu'aucune réduction appréciable n'est à craindre sur l'estimation.

Commissaire spécial du gouvernement : M. Clément REYRE, secrétaire général de la préfecture de police. — *Administrateur* : M. le capitaine J. LANGLOIS (du Havre).

Les combinaisons de la Loterie des Lingots d'or sont des plus simples : tous les billets sont de UN franc, sans distinction de série. Le premier billet sortant gagnera 400,000 fr. en lingots d'or du poids de 116 kilogrammes environ, au cours actuel des matières d'or. Les lots suivants seront le partage successif des porteurs de billets, tous à 1 franc, dont le numéro sera amené par le sort.

M. le Préfet de police vient d'adresser la lettre suivante à tous les maires du département de la Seine :

« MONSIEUR LE MAIRE,

» Le Gouvernement a autorisé une Loterie de sept millions de francs, dont le produit doit être employé au transport gratuit en Californie de cinq mille émigrants.

» Je n'ai pas besoin de vous faire ressortir tout ce que cette opération pourra avoir d'utile et de réellement philanthropique, en faisant participer un nombre notable de nos concitoyens dépourvus de ressources, aux avantages que l'avenir de la Californie paraît offrir et en leur donnant pour le premier établissement toutes les garanties possibles.

» Il n'est pas non plus indifférent aux intérêts nationaux qu'une nombreuse colonie française apparaisse dans ces contrées, qui, appelées à une grande prospérité, semblent destinées à jouer un rôle important.

» Ces considérations que vous apprécierez, monsieur le maire, ont engagé le gouvernement à sortir de la réserve avec laquelle il accueille toujours les demandes de loterie, et doivent porter toutes les administrations à favoriser l'œuvre qu'il s'agit d'accomplir.

» Il me paraît que les billets de la Loterie dont il est question pourraient être très-convenablement placés dans les mairies de Paris et de la banlieue. Je vous engage donc à recevoir ceux que pourra vous adresser le conseil de surveillance de la Loterie des Lingots d'Or, et à en faciliter le placement, en vous entendant, pour tout ce qui touchera la comptabilité, avec le Conseil.

» Recevez, monsieur le maire, etc. »

Les demandes de billets doivent être adressées : A la direction de la Loterie des Lingots d'Or, Palais-National, rue Masséna, 6, ancienne rue Montpensier, et au bureau central de la distribution, boulevard Montmartre, 10, au coin du passage Jouffroy.

PARIS, IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

17e Année. N° 45. 10 Novembre 1850.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres. Cramer, Beale et Cie, 201 Regent street.
St-Pétersbourg. Bellizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musical.
Rome. Merle.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Schlesinger, 34, u.d. Linden.
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.
Leipzig. Michelsen.
Lisbonne. Sassetti.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

Prix de l'Abonnement

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements et Belgique. . . . 30
Étranger. 34

Annonces.

50 cent. la ligne. . . . . pour 1 fois.
30 cent. . . . . pour 3 fois.
20 cent. . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche

SOMMAIRE. — Derniers éclaircissements sur le *Requiem* de Mozart (2e article), par **Fétis** père. — Théâtre de l'Opéra, rentrée de Mme Viardot dans le *Prophète*. — Revue d'un demi-siècle, l'opéra-comique de 1815 à 1830, par **Edouard Fétis**. — Association des artistes musiciens. — Nouvelles et annonces.

DERNIERS ÉCLAIRCISSEMENTS

Sur le *Requiem* de Mozart.

DEUXIÈME ARTICLE (1).

Une contradiction est frappante dans la lettre où Süssmayer donne des renseignements sur les parties de la messe de *Requiem* que Mozart avait terminées (au moins sous le rapport de la pensée), et sur ce que lui-même a écrit (dit-il) pour achever la partition. D'abord il dit : « Les morceaux qui étaient à peu près terminés sont : le *Requiem æternam*, le *Dies iræ* et le *Domine Jesu-Christe*. Les quatre » parties chantantes et la basse chiffrée de ces morceaux sont entièrement de sa main; mais l'instrumentation n'était que motivée *en divers endroits*. » Cependant il dit plus loin : « Le dernier verset » du *Dies iræ* qu'il a composé est le *Quâ resurget ex favillâ*; à » commencer du *Judicandus homo reus*, le reste du *Dies iræ*, le » *Sanctus*, le *Benedictus* et l'*Agnus Dei*, m'appartiennent seuls, etc. » Comment se fait-il, pourrait-on dire à Süssmayer, que ce qui était tout-à-l'heure entièrement de la main de Mozart, ne le soit plus à présent? Le fait est que la mémoire du continuateur de ce hel ouvrage l'a mal servi. Le manuscrit original de Mozart, qui est à la bibliothèque impériale de Vienne, prouve que ce grand homme a écrit le *Lacrymosa*, dernier morceau du *Dies iræ*, jusques et y compris le vers *Judicandus homo reus* (2); les seize dernières mesures du *Dies iræ*, depuis *Huic ergo parce, Deus*, sont donc seulement l'ouvrage de Süssmayer, et dans ces seize mesures se retrouve le thème principal, ce qui réduit à peu de chose le travail du continuateur. Il n'y a pas d'ailleurs à tirer vanité de cette partie de la collaboration, car Süssmayer y a fait un énorme contre-sens, et a rompu le rhythme, en répondant par une phrase de trois mesures à toutes les phrases de deux précédentes. Le contre-sens consiste à avoir réuni le premier vers du dernier verset avec le dernier du verset précédent, de cette manière :

Huic ergo parce, Deus.
Pie Jesu, Domine.

en faisant sur ce dernier vers une cadence finale, suivie d'une ritournelle, puis reprenant, dans le ton primitif, le chant sur ce dernier vers :

Dona eis requiem.

en sorte qu'on ne sait plus à qui la prière s'adresse, ni de qui l'on parle.

Comment se fait-il que cette lacune, toute légère qu'elle est, existe dans le manuscrit original, où l'on trouve ensuite de la main de Mozart tout le long offertoire *Domine Jesu-Christe*, et l'*Hostias*, complets? C'est un mystère que je tâcherai d'éclaircir dans la suite de ce travail. Quoi qu'il en soit, nous constatons, par ce même manuscrit, que toute la messe, depuis l'*Introït* (*Requiem*), jusqu'au *Sanctus*, est entièrement composée par Mozart, à l'exception de la petite lacune dont il vient d'être parlé. En présence de ce fait incontestable, que devons-nous penser d'une lettre de la veuve de Mozart que je vais rapporter, et dont on a tiré d'étranges conséquences? Voici cette lettre, adressée à André d'Offenbach; on verra qu'elle est écrite d'un style fort embarrassé et fort obscur, mais sa traduction est exacte :

Lettre de la veuve de Mozart.

« Vienne, 28 novembre 1800.

» Il serait impossible, à moi comme à vous, de nous procurer toute la partition originale du *Requiem*, car Sortschen l'a envoyée à l'*anonyme*, et je » n'ai pu que la faire revoir et collationner chez Sortschen par Stadler, avec » mon exemplaire de l'édition de Breitkoff Il en résulte que cet exemplaire » est non-seulement plus correct que l'édition, mais que d'autres corrections, » *faites de main de maître*, le rendent plus correct que l'original. Je vous » abandonne cet exemplaire, et vous pouvez ainsi annoncer avec vérité que » votre édition pour le piano est faite d'après une copie comparée et corrigée » avec le plus grand soin, *sur le véritable original*.

» Je viens de vous dire que mon exemplaire vaut mieux que l'original. » vous savez (entre nous) que tout n'est pas de Mozart; ne vous scandalisez » donc pas de voir corriger des fautes qui sont réellement dans cet original. » Je veux faire davantage pour vous et vous envoie les manuscrits du *Dies* » *iræ, Tuba mirum, Rex tremendæ, Recordare* et *Confutatis*. Je vous confie » en secret que l'*anonyme* a en original tout ce qui précède le *Dies iræ*. A » partir de là, Mozart n'avait écrit que les voix des morceaux *Dies iræ, Tuba* » *mirum, Rex tremendæ, Recordare* et *Confutatis*, et peu de chose ou rien des » parties instrumentales; celles-ci ont été faites par un autre, et *afin qu'il* » *n'y eût pas deux écritures différentes dans le manuscrit, celui-ci copia aussi* » *le travail de Mozart*. Vous savez maintenant ce que Mozart a fait dans le » *Requiem*. Ce que je viens de vous dire, je ne pourrais que le répéter.

» Le *Sanctus* que je vous envoie est dans le manuscrit original de celui qui » a fait ce morceau comme le reste. J'ajoute que les parties intrumentales » des morceaux que je vous envoie sont autrement que dans l'édition de » Breitkopf. Celles de cette édition sont (à quelques différences près) dans

(1) Voir le numéro 41.

(2) Il est nécessaire d'avoir sous les yeux la partition du *Requiem*, au moins réduite pour le piano, si l'on veut avoir une parfaite intelligence de cette discussion.

» l'original que possède l'*anonyme*. Celui qui a complété l'ouvrage a donc » dû faire l'instrumentation deux fois : vous pourrez choisir celle que vous » préférerez. Ainsi, le *Sanctus* est entièrement de celui qui a complété l'ou- » vrage; mais il n'a fait, dans les autres morceaux, que ce qui est entouré » au crayon. Nous pouvez donc soutenir avec vérité que votre édition » au piano a été faite sur l'original même de six numéros (il y en a douze en » tout), etc.

» Signé, C. MOZART. »

De cette étrange lettre sortent à la fois la lumière et l'obscurité : la lumière sur certains faits qui n'ont pas été bien bien appréciés jusqu'à ce jour; l'obscurité, si l'on compare les assertions de la femme de Mozart avec le manuscrit original de la bibliothèque impériale de Vienne. Ce qui paraît hors de doute d'après les aveux de cette femme, c'est que, plus occupée de tirer de l'argent de toutes parts, que soigneuse de la gloire du nom qu'elle portait, elle vendit trois fois la propriété du *Requiem*. Celui qu'elle appelle l'*anonyme* n'est autre que le comte de Waldseck; et ce Sortschen, entre les mains de qui s'étaient trouvés les manuscrits, était l'intermédiaire entre elle et ce seigneur. Or, quoiqu'elle ait fait dire dans les *Mémoires de la vie de Mozart*, écrits par le conseiller de Nissen, son second mari, qu'on n'avait pas revu le messager qui avait commandé le *Requiem* et qui avait apporté la première somme de cent ducats, il est certain, d'après son aveu même, que, par une circonstance ignorée, elle avait renoué des relations avec le personnage inconnu, au moyen de ce Sortschen. Sans doute, elle s'était souvenue de la promesse d'une somme supérieure à celle de *cent ducats*, quand l'ouvrage serait complet, et l'espoir de cette récompense l'avait poussée à faire terminer le *Requiem* par Süssmayer. Déjà, avant la mort de Mozart, l'*Introït* et le *Kyrie*, complets et tout instrumentés, avaient été fournis au comte de Waldseck par l'intermédiaire du messager mystérieux. Il restait donc à lui livrer tout le *Dies iræ*, l'Offertoire, le *Sanctus*, et l'*Agnus*, et ce fut la copie de ces morceaux faits par Süssmayer et complétée par lui, que le comte reçut et qu'il paya comme il s'y était engagé.

Mme Mozart n'ignorait pas que le comte avait voulu acquérir la propriété de cet ouvrage et que les sommes qu'il avait payées en étaient le prix; cependant lorsque la maison Breitkopf et Hærtel firent la proposition d'acquérir et de publier la grande partition de *Don Juan*, les concertos de piano, deux messes et le *Requiem*, elle n'hésita pas à faire instrumenter de nouveau une copie de ce dernier ouvrage pour le livrer à ces éditeurs. Suivant ce qu'elle nous apprend, cette instrumentation serait différente en quelques points de celle du manuscrit du comte de Waldseck; peut-être veut-elle parler du *Tuba mirum*, où tout ce qui est écrit dans la partition originale de Mozart pour le trombone, depuis la huitième mesure jusqu'à la dix-huitième, a été donné au basson dans l'édition de Leipsick. Godefroi Weber, dans sa discussion sur l'authenticité du *Requiem*, avait dit que ce solo de basson lui paraissait une falsification. En lisant ce passage, Bierey, directeur de musique du théâtre de Breslau, se rappela une anecdote relative à ce sujet, et s'empressa d'écrire à André d'Offenbach que l'observation de Weber était juste. Contemporain des dernières années de Mozart, il se trouvait, dit-il, à Leipsick à l'époque où la maison Breitkopf et Hærtel publia le *Requiem*. Le maître de chapelle Bernard Müller, de Weimar, était chargé d'en diriger la publication et de revoir les manuscrits. Un jour, il montra à Bierey celui du *Tuba mirum* en lui disant : « Voyez donc ce que Mozart exige d'un trom- » bone ténor! Cela est inexécutable de cette manière, et je vais » donner ce passage au basson. » Ce qu'il fit, en effet. Pauvre grand homme, en quelles mains étais-tu tombé!

Voilà donc, comme on vient de le voir, le *Requiem* vendu deux fois par la veuve de Mozart: ce n'était pas assez; car l'éditeur André lui ayant fait la proposition d'acheter tous les manuscrits des œuvres inédites et posthumes, elle les lui céda moyennant une somme considérable, en y comprenant le droit de publier une édition du *Requiem* avec accompagnement de piano, quoique ce droit parût être attaché à la propriété qu'elle avait vendue à Breitkopf. C'est alors qu'elle fit entrer dans le marché l'exemplaire de Leipsick collationné et corrigé, accompagné du manuscrit de cinq morceaux du *Dies iræ*, tous de la main de Mozart, avec les lacunes remplies par Süssmayer. C'est alors qu'elle a écrit la lettre qu'on vient de lire. Le secret qu'elle recommandait fut gardé par André, qui cacha même à tous les yeux pendant vingt-cinq ans les manuscrits originaux du *Requiem* qu'il avait entre les mains. Cependant il transpira quelque chose de ces tripotages; c'est à l'occasion de ces bruits que Breitkopf et Hærtel demandèrent des explications à Süssmayer, et que la lettre de ce dernier fut écrite. Le bruit que fit cette affaire engagea Mme Mozart à devenir très-circonspecte sur ce sujet si délicat; car elle comprenait très-bien qu'elle seule était compromise par des marchés qui n'avaient pas été conclus selon toutes les règles de la loyauté. De là vient son laconisme dans ce qui concernait cette partie de l'histoire de son illustre époux.

Nous nous trouvons aujourd'hui en présence des deux lettres de Süssmayer et de Mme Mozart, lesquelles se contrôlent l'une par l'autre, et qui peuvent nous conduire à la conviction que l'un et l'autre ont été plus ou moins mal informés du véritable état dans lequel Mozart avait laissé son ouvrage.

« Les morceaux qu'il avait à peu près terminés, dit Süssmayer, » sont le *Requiem æternam*, le *Kyrie*, le *Dies iræ* et le *Domine Jesu* » *Christe*. Les quatre parties chantantes et la basse chiffrée de ces » morceaux sont entièrement de sa main; *mais l'instrumentation n'é-* » *tait que motivée en divers endroits*. » Cependant la veuve de Mozart écrit quelques mois auparavant à André : « Je vous confie en se- » cret que l'*anonyme* a en original tout ce qui précède le *Dies iræ*. » A partir de là Mozart n'avait écrit que les voix des morceaux *Dies* » *iræ*, etc. »

Si Mozart a envoyé le *Requiem æternam* et le *Kyrie* achevés au comte de Waldseck par son agent, l'assertion de Süssmayer manque d'exactitude à l'égard de ces morceaux, et quoi qu'il dise, il n'a eu rien à y faire. Mais est-il certain que le manuscrit complet des deux premiers morceaux de l'ouvrage aient été envoyés au comte? Oui, cela est incontestable; car ce même manuscrit se trouve aujourd'hui dans la bibliothèque impériale de Vienne. Ce manuscrit est composé de deux parties : la première, qui contient les deux premiers morceaux, c'est-à-dire le *Requiem æternam* et le *Kyrie*, est complète et tout entière de la main de Mozart; il n'y manque pas une note, soit dans les voix, soit dans les instruments; l'autre partie du manuscrit, complète quant à la composition, a quelques lacunes dans l'instrumentation, et ces lacunes sont remplies par diverses mains. Je donnerai dans la suite de ce travail l'analyse de cette seconde partie du manuscrit. La première partie appartient à Eybler, maître de la chapelle impériale; la seconde à l'abbé Stadler, savant compositeur et professeur en sciences à Vienne. Comment ces précieux ouvrages étaient-ils tombés en leurs mains? C'est ce qu'on n'a pu me dire à Vienne; mais après leur mort la bibliothèque impériale en a fait l'acquisition.

Cependant Süssmayer était généralement estimé, et l'on ne peut croire qu'il ait fait sciemment un mensonge lorsque son honneur était interrogé par les chefs de la maison Breitkopf et Hærtel. Nul doute qu'il n'ait dit ce qui, à ses yeux, était la vérité. Comment donc expliquer ce problème? Je crois que sa solution ne peut se trouver que dans ce passage de la lettre de Mme Mozart : *Je vous confie en secret que l'anonyme a en original tout ce qui précède le* Dies iræ. Ce secret, elle ne l'a pas confié à Süssmayer, parce que si elle ne devait pas faire instrumenter ces premiers morceaux pour le comte de Waldseck, elle avait cependant besoin de cette instrumentation pour vendre une seconde fois l'ouvrage à Breitkopf et Hærtel, et sans doute elle aura remis à Süssmayer les brouillons de ces premiers morceaux pour les achever à cette occasion.

Suivant la lettre de Süssmayer, le *Lacrymosa* aurait été poussé par Mozart jusqu'au vers *Judicandus homo reus*. J'ai dit précédemment ce qui en est; mais voici Mme Mozart qui vient assurer que son mari n'a rien écrit au delà du *Confutatis*, et qui, en effet, dans son envoi à André, ne donne rien au-delà! Serait-ce que le véritable manuscrit de ce morceau ne se serait pas retrouvé chez l'illustre compositeur après sa mort, et qu'on ait dû le refaire sur quelques fragments épars, comme le dit Godefroi Weber? Cela est assez vraisemblable, et cela explique pourquoi le manuscrit de Vienne a ce morceau terminé, tandis que suivant Süssmayer il n'était poussé que jusqu'au vers *Judicandus homo reus*.

Il est une partie très-importante de l'ouvrage qui semble être un terrain brûlant pour la veuve de Mozart et pour Süssmayer : je veux parler de l'offertoire *Domine Jesu-Christe*, suivi de l'*Hostias*. Süssmayer se contente de dire : « A commencer du *Judicandus homo reus*, » le reste du *Dies iræ*, le *Sanctus*, le *Benedictus* et l'*Agnus Dei* m'ap- » partiennent seuls, etc. » Mme Mozart n'en dit pas un mot, et elle n'en envoie rien à André. Qu'est-ce donc? Cette partie de l'ouvrage, l'une des plus importantes et des plus belles, ne méritait-elle pas qu'on en fît mention aussi bien que du *Sanctus*, du *Benedictus* et de l'*Agnus*? Le fait est que toute cette grande partie de la messe de *Requiem* existe entière et instrumentée dans la seconde partie du manuscrit de la bibliothèque impériale de Vienne; mais nul doute qu'il en était sorti une copie des mains de Mozart avant sa mort (vraisemblablement celle même de cette bibliothèque); mais cela n'explique pas comment ces mêmes morceaux se trouvent dans l'édition de Leipsick, ni pourquoi Mme Mozart n'en avait pas les brouillons à envoyer à André, comme ceux des autres morceaux. Le temps m'a manqué pour comparer à Vienne, page à page, et mesure à mesure, le manuscrit original avec l'édition de Leipsick; je n'avais pas d'ailleurs celle-ci; mais je ferai faire ce travail par un ami.

FÉTIS père.

(La suite à un des numéros prochains.)

THÉATRE DE L'OPÉRA.

Rentrée de Mme Viardot dans le *Prophète*.

Commençons par constater un fait. Ce n'est pas Mme Viardot qui a demandé à rentrer par le rôle de Fidès, qu'elle avait créé si admirablement. Tout le monde le lui a conseillé, elle s'est rendue au vœu de tout le monde. Elle n'a pas recherché la lutte, elle l'a acceptée, et elle a bien fait, parce qu'une artiste de sa valeur ne saurait redouter les comparaisons. Ce beau rôle de Fidès, ce caractère sublime et passionné, pétri au souffle de l'amour maternel et du sentiment religieux, lui doit son incarnation supérieure, son originalité, son élan, sa vie. Une autre artiste est venue après elle avec des qualités complétement diverses, et elle a rempli ce rôle avec grand succès, parce qu'il n'y avait plus, pour ainsi dire, qu'à le laisser aller. L'impulsion était donnée, et c'est à Mme Viardot que tout l'honneur en revient. Dramatiquement parlant, le rôle marchait tout seul; le charme de la voix de l'Alboni a fait le reste; mais Mme Viardot restera toujours ce qu'elle seule pouvait être, la véritable créatrice.

Telle nous l'avions vue et applaudie à son départ, telle nous l'avons retrouvée à son retour, avec la même énergie, la même intelligence d'action scénique, la même puissance et la même flexibilité d'organe vocal. Dans l'acte magnifique de l'église, Mme Viardot s'est élevée au niveau des tragédiennes passées et présentes; elle s'est surpassée elle-même par la beauté du geste, du regard, de l'expression lyrique. Au cinquième acte, elle a chanté son air d'une façon triomphale; dans le duo qui suit, elle a déployé tous les trésors de colère, de pitié, de clémence que l'âme d'une mère peut contenir. L'impression a été vive et profonde. Mme Viardot est rentrée en possession de ses droits sur le public; la vraie Fidès a été saluée de bravos comme au jour de son apparition première. Maintenant, qu'elle passe quand elle voudra aux rôles de Valentine, de Rachel, de Sapho même (ce rôle qu'elle doit créer aussi); elle a reconquis victorieusement celui qui lui appartient plus qu'à nulle autre, et auquel ses titres viennent d'être encore une fois vérifiés.

Roger est toujours le même, excellent acteur et chanteur dans le rôle du *Prophète*; le changement de mère ne change rien à son talent ni à son succès. Le chef-d'œuvre approche de sa centième représentation; il compte déjà plus de quatre-vingts soirées, et une seule fois Roger a manqué à l'appel. C'est un rare et bel exemple de fidélité, non moins que de force dramatique.

Deux jours avant la rentrée de Mme Viardot, la *Filleule des Fées* avait fait la sienne sous les traits de Mlle Plunkett. C'est un charmant ballet que celui-là, et Mlle Plunkett aussi est fort agréable, ce qui n'empêche pas que le souvenir de Carlotta Grisi ne plane sur l'ouvrage et n'inspire quelque regret.

L'*Enfant prodigue* ne tardera pas à paraître. On le répète du matin au soir: tout est prêt, la musique, les décors, les artistes. Encore un peu d'études, et rien n'y manquera plus.

On a parlé la semaine dernière de l'engagement de Ronconi, et l'on dit à présent que Ronconi va retourner en Espagne pour chanter sur le nouveau théâtre-royal. Au moment où le célèbre artiste allait signer un traité avec l'Opéra de Paris, le télégraphe lui aurait signifié que ses propositions étaient acceptées par celui de Madrid. S'il en est ainsi, Ronconi partira, mais il nous reviendra tôt ou tard. Faut-il désirer que ce soit à l'Opéra français? L'épreuve serait difficile et douteuse jusqu'à un certain point. Nous tenons pour positif que les artistes ne sauraient trop conserver leur nationalité, leur genre, et les théâtres leur physionomie. On ne vaut jamais que parce qu'on est soi-même et non parce qu'on ressemble à son voisin.

M.

REVUE D'UN DEMI-SIÈCLE (1).

L'Opéra-comique de 1815 à 1830.

La scène de l'Opéra-Comique abandonnée aux compositeurs secondaires. — Retour des maîtres. — Nicolo. — Méhul. — Boïeldieu. — Les derniers opéras de Berton. — Hérold. — Catel, ses opéras et ses romances. — Quelques réputations modestes. — Les lauréats de l'Institut. — M. Batton. — M. Gasse. — M. Panseron. — Un article de journal en musique. — M. Lemière de Corvey. — M. Auber. — M. Fétis. — Embarras de l'auteur de cet article. — M. Carafa. — M. Onslow, sa musique instrumentale et ses opéras. — M. Chelard. — Débuts de MM. Halévy et Adam.

Il en est de l'histoire des théâtres comme de celle des empires : aux époques glorieuses succèdent les mauvais jours. L'annaliste n'a pas à se plaindre de ces alternatives, qui lui font éviter le danger de la monotonie. La critique succède à l'éloge. Il serait si fastidieux de toujours admirer, de retomber perpétuellement dans les mêmes formules admiratives! Au commencement de cette seconde période de son histoire semi-séculaire, l'Opéra-Comique nous met fort à notre aise sous ce rapport. Ce n'est plus le temps heureux où les noms de Méhul, de Berton, de Boïeldieu, de Nicolo, apparaissaient successivement sur l'affiche. Tout le poids du nouveau répertoire est porté par MM. Frédéric Kreubé, Catruffo et Bruni, poids bien lourd pour de tels Hercules. Un jeune compositeur d'espérance débute cependant en 1815 par le *Roi et la ligue*, pièce de circonstance, et par la *Lettre de change*. Il avait évidemment reçu de la nature une organisation exceptionnelle; les tireurs d'horoscopes musicaux lui prédisaient un bel avenir, et certes à leur point de vue ils n'avaient pas tort. Ce n'est pas leur faute s'ils n'avaient pas aperçu dans un coin du ciel le nuage sombre qui devait voiler l'astre du jeune maître. M. Bochsa partit pour l'Angleterre vers la fin de l'année 1815, au moment où il venait d'obtenir à l'Opéra-

(1) Voir les numéros 1, 2, 3, 7, 11, 14, 20, 23, 42 et 44.

Comique deux succès à quelques mois de distance. La pénurie de bons ouvrages que nous venons de signaler n'était peut-être pas un simple effet du hasard. On sait que l'époque de l'occupation par les armées alliées, si fatale à la gloire de la France, fut loin d'être contraire à sa prospérité matérielle, et surtout à celle de la capitale. Les établissements publics regorgeaient de clients russes, anglais et prussiens. Les spectacles, assurés de ne pas manquer de public, quels que fussent les ouvrages qu'ils représentassent, ne prodiguaient pas inutilement des ressources dont ils pouvaient tirer plus tard un meilleur parti. Les bons auteurs et les bonnes pièces furent tenus en réserve pour des temps où leur concours serait plus nécessaire. Peut-être, aussi, car enfin pourquoi ne présumerait-on pas le bien, en l'absence de témoignages contraires? peut-être les maîtres de la scène lyrique, qui, pour la plupart, avaient été chargés de célébrer officiellement la gloire de l'empire dans des pièces de circonstances, ne voulaient-ils pas contribuer aux divertissements des vainqueurs du grand homme, des ennemis de la France.

Cet état de chose préjudiciable à l'art ne fut pas, heureusement, de longue durée. L'infatigable Nicolo reparaît le premier sur la brèche et donne les *Deux maris*, puis l'*Une pour l'autre*, opéras joués tous deux la même année. Ce furent ses dernières productions. Le chant du cygne n'est pas toujours ce que nous disent les poëtes. La pensée suprême de l'artiste au déclin de sa carrière est souvent fort inférieure à celle qui s'est manifestée dans ses ouvrages antérieurs. Le vrai chant du cygne, pour Nicolo, ce fut *Jeannot et Colin*. On n'en peut voir qu'un écho très-affaibli dans la partition de l'*Une pour l'autre*. Il n'est pas impossible qu'il se soit rendu compte à lui-même d'une décadence que ses amis constatèrent avec peine; car après avoir donné en 1816 les deux opéras que nous venons de citer, il garda le silence jusqu'en 1822, époque de sa mort. Ce fut alors seulement qu'on mit en scène à l'Académie royale de musique sa *Lampe merveilleuse* achevée par Benincori, comme nous l'avons dit dans un chapitre précédent.

Méhul suit l'exemple de Nicolo; il fait représenter à Feydeau la *Journée aux aventures* C'est aussi son dernier ouvrage, mais non encore le chant du cygne comme on l'entend généralement; car si l'on y saisit çà et là quelques traits d'inspiration qui rappelent l'auteur de l'*Irato* et d'*Une folie*, l'épuisement des forces créatrices s'y fait également remarquer en de nombreux passages. Le public de l'Opéra-Comique se conduisit galamment à l'égard d'un maître qui lui avait consacré ses veilles pendant de longues années. La *Journée aux aventures* eut un brillant succès, nonobstant ses parties faibles. Comme Nicolo, Méhul laissa un opéra inachevé, *Valentine de Milan*. M. Daussoigne, son neveu, le termina, et les sociétaires du théâtre Feydeau mirent leur gloire à le monter d'une manière qui témoignât de leur reconnaissance pour les services rendus par Méhul à leur entreprise. La première représentation de *Valentine de Milan* eut le caractère d'une solennité. Tous les auteurs qui avaient eu quelque ouvrage joué à l'Opéra-Comique y assistèrent à des places réservées. A la fin du spectacle le buste de Méhul fut apporté sur la scène, et couronné aux acclamations du public. Ces hommages rendus au mérite ne sont pas stériles, ils stimulent et soutiennent ceux qui en sont encore aux passages épineux d'une carrière terminée par un tel but.

Boïeldieu, plus heureux et plus jeune que ses deux émules, connut encore les douces émotions de la gloire. La *Fête du village voisin* fut représentée en 1816, et suivie à deux ans de distance du *Chaperon rouge*. Le talent du compositeur qui tenait d'une main si ferme le sceptre de l'Opéra-Comique progressait évidemment; à chaque nouvel ouvrage il prenait des proportions plus larges. La partition du *Chaperon rouge* offre un plus grand nombre de morceaux développés qu'aucune de celles qu'il avait écrites précédemment; elle abonde en motifs frais et charmants. De nos jours peut-être le sujet et la contexture de la pièce eussent nui à son succès. On eût trouvé par trop naïfs les épisodes de ce conte de fée mis en drame; mais cette simplicité était encore dans les idées de l'époque. La littérature de l'empire jetait ses derniers reflets. La vogue du *Chaperon rouge* fut, nous dirions immense, si l'on n'avait singulièrement abusé du mot. Il semble que l'activité de l'heureux artiste aurait dû redoubler au moment où il venait de remporter ce triomphe éclatant. Il parut, au contraire, vouloir dès lors se condamner au silence. On eût dit qu'il craignait de ne plus rencontrer d'inspirations qui lui rendissent l'opinion publique aussi favorable, et qu'il voulait s'endormir sur les lauriers que lui avait valus le *Petit Chaperon rouge*. Sept années s'écoulent ainsi, et tout le monde juge que la carrière de Boïeldieu est terminée.

En 1825, une nouvelle à laquelle on refusa d'abord créance, se répand dans le monde musical : Boïeldieu songe à affronter de nouveau le jugement du parterre. Mais, chut! c'est encore un mystère. L'illustre artiste travaille dans l'ombre comme un malfaiteur qui médite quelque noir forfait. Ses amis les plus intimes ne sont même pas initiés à son secret. On sait seulement qu'il a reçu un poëme de M. Scribe et qu'il passe de longues heures enfermé dans son cabinet. Sa partition terminée, car décidément il en avait fait une, il s'agit de la lui faire livrer aux copistes; ce ne fut pas une petite affaire. Après bien des négociations cependant on en vint à bout, et la *Dame blanche* fit sa glorieuse apparition. Nous ne dirons pas comment fut accueillie cette production, où le génie du compositeur s'était retrempé dans une source de verdeur et de jeunesse; qui de nos lecteurs l'ignore? Boïeldieu donna l'exemple peu ordinaire d'un auteur qui se renouvelle à la fin de sa carrière et qui modifie son style dans le sens des idées nouvelles. Il avait fait quelques emprunts à la manière rossinienne, sans abandonner ce qu'il y avait de personnel dans son talent. La musique de la *Dame blanche* était encore bien plus forte, bien plus largement conçue que celle du *Chaperon*. Boïeldieu était comblé des faveurs de la renommée. C'est alors qu'il aurait dû s'arrêter; c'est la *Dame blanche* qui aurait dû fermer le cercle lumineux de ses travaux. Il n'en jugea point ainsi Une nouvelle confiance lui était venue ; il se sentait prêt à rentrer dans la lice avec des forces et une ardeur de jeune homme. Quatre ans après l'apparition de la *Dame blanche*, il donna les *Deux nuits*. La fortune se lasse de sourire au même homme : elle abandonna cette fois Boïeldieu. Les *Deux nuits* eurent un succès d'estime, ou si l'on veut un succès de reconnaissance; mais qu'était-ce que cela auprès de la vogue triomphale de la *Dame blanche?*

Retournons à l'année 1816. Nous verrons Berton, plein d'illusions sur son infaillibilité musicale, reparaître, lui aussi, après plusieurs années d'une prudente retraite. *Fœdor ou le batelier du Don* annonça sa quasi-résurrection; *Corisandre* vint quatre ans après; puis les *Mousquetaires*, en 1824; puis enfin les *Créoles* et *les Petits appartements*, qui suivirent à peu d'intervalle. Les amis de Berton le félicitèrent d'une facilité de production rare, en effet, dans la vieillesse; mais le fécond artiste avait beau faire, il restait, en dépit de ses derniers efforts, l'auteur de *Montano et Stéphanie*.

Si les vieux maîtres s'en allaient, il en naissait de nouveaux. La scène lyrique française n'était pas, heureusement, destinée à déchoir de si tôt. Boïeldieu, bon et obligeant pour les jeunes gens que tant d'auteurs en renom écartent de leur chemin comme des obstacles futurs, s'associa pour la composition d'un opéra de circonstance, un jeune musicien dont le nom était encore ignoré de la masse du public, bien qu'il eût remporté le grand prix de l'Institut en 1812, et que pendant son séjour en Italie il eût eu le rare privilége de voir représenter avec succès, au théâtre de Naples, un opéra de sa façon. Ce jeune musicien était Hérold, qui débuta au théâtre Feydeau par une moitié de la partition de *Charles de France*. L'année suivante il reparut seul, et cette fois avec la partition d'un opéra en trois actes : les *Rosières*, qui donnèrent le meilleur espoir sur son avenir. La *Clochette* vint après, et le talent d'Hérold grandit comme grandit aussi sa réputation. Le *Premier venu*, comédie agréable d'ailleurs, était de peu de ressource pour la musique; il en tira tout le parti possible. L'*Amour platonique* et l'*Auteur mort et vivant* ne le servirent guère mieux. Il n'avait pas

la main heureuse en fait de poème. Le romancier favori des grisettes, M. Paul de Kock, lui lit le *Muletier*. Ce n'était pas un chef-d'œuvre; mais Hérold prit prétexte de quelques situations assez piquantes, en même temps que fort risquées, pour composer de délicieux morceaux. Il est dans la destinée des pièces de circonstance de mourir en naissant. La musique d'Hérold prolongea l'existence du *Roi René*. En revanche, le *Lapin blanc*, vaudeville qui s'était trompé de route en s'introduisant à l'Opéra-Comique, éprouva un revers complet. *Marie* vint le consoler de cet échec. Le charme de cette musique expressive et vraie, de cette musique qu'on pourrait dire écrite avec le cœur, fut apprécié des spectateurs de l'Opéra-Comique, qui ne se lassèrent point de l'entendre. Malheureusement, Hérold, en acceptant la place de chef des chœurs à l'Opéra, se détourna momentanément de son véritable chemin, chemin qui n'avait plus pour lui d'aspérités. Il pouvait prendre le premier rang à l'Opéra-Comique; il aima mieux se résigner aux fonctions secondaires de compositeur de ballets. En 1829, il fit cependant représenter l'*Illusion*, opéra-comique en deux actes, dont il avait admirablement saisi et rendu le caractère sentimental. Cet ouvrage termine pour Hérold la période à laquelle nous nous arrêterons. Dans un prochain chapitre, nous le trouverons à l'apogée du talent et de la réputation.

Catel persistait en dépit de ceux qui l'accablaient sous le poids d'une inculpation de science. Il continuait à composer avec autant de tranquillité d'âme que s'il avait eu le bonheur d'être le musicien le plus ignorant du monde. Son temps était partagé entre ses opéras et ses roses, car il avait la passion des fleurs, et s'était plu à ressembler tout Redouté dans ses plates-bandes. *Wallace*, le plus complet de tous ses ouvrages, fut représenté en 1817. Les artistes applaudirent à la force du sentiment dramatique et à l'énergie d'expression qu'il avait mises dans cette belle partition; mais tant de mérite n'eut pas le pouvoir de lui concilier le parterre, à tout jamais prévenu contre lui. Comme pour donner gain de cause à ses ennemis, Catel donna l'*Officier enlevé*, pièce médiocre, pour laquelle il avait fait une musique excessivement pâle. Ce fut le dernier démêlé qu'il eut avec le public. Il renonça dès lors au théâtre, et fut tout entier à ses roses, qui, du moins, ne lui causaient aucune amertume.

Les célébrités de l'art, si elles nous attachent particulièrement, comme cela est assez naturel, ne doivent pas nous faire négliger les compositeurs d'un mérite modeste, qui ont aussi rêvé la gloire, et dont souvent les froids dédains du public ont à peine eu le pouvoir de dissiper les illusions. Nous ne choisissons pas, d'ailleurs, parmi les noms que nous offrent les annales de la scène lyrique; nous les prenons dans l'ordre où ils se présentent. Disons, par exemple, que le bagage musical de M. Catruffo ne se compose pas seulement des opéras cités dans notre dernier article; mais que, depuis 1815, il donna encore au théâtre Feydeau les ouvrages suivants : *Félicie ou la jeune fille romanesque*; *une Matinée de Frontin*; la *Bataille de Denain*; la *Boucle de cheveux*; *Jadis*; l'*Intrigue au château*; le *Voyage à la cour*, et les *Rencontres*. Tous ces opéras sont bien oubliés. Ils ne firent pas, à la vérité, grand bruit dans leur nouveauté. Après un petit nombre de représentations, ils allaient chercher un paisible asile dans les archives du théâtre. Combien d'autres ont dû se contenter de ces fonctions obscures, et ont eu le chagrin de voir toujours la vogue passer près d'eux sans parvenir à la fixer. M. Catruffo, il est juste de le dire, eut cependant un succès. Son opéra de *Félicie* demeura quelque temps au répertoire.

M. Frédéric Kreubé était également un de ces fournisseurs zélés tels qu'il en faut aux administrations des théâtres, lesquelles ne peuvent pas compter sur une production courante de chefs-d'œuvre, et qui sont obligées de fournir du nouveau, quand même, à leurs habitués. Chef d'orchestre à l'Opéra-Comique, M. Frédéric Kreubé avait en quelque sorte droit à des tours de faveur. De 1815 à 1828, il n'eut pas moins de treize opéras montés à Feydeau. En voici les titres : la *Perruque et la Redingote*, composés en société avec Kreutzer; la *Jeune Belle-Mère*; *une Nuit d'intrigue*; l'*Héritière*; *Edmond et Caroline*; la *Jeune Tante*; le *Philosophe en voyage* (en collaboration avec Pradher); le *Coq du village*; le *Paradis de Mahomet*; *Jenny la bouquetière* (encore en collaboration avec Pradher); l'*Officier et le Paysan*; les *Enfants de maître Pierre*; la *Lettre posthume*, et le *Mariage à l'anglaise*. Ce que nous avons dit des œuvres de M. Catruffo peut s'appliquer à celles de M. Kreubé.

On voit encore apparaître le nom de M. Dourlen, qui donne, de 1816 à 1822, trois opéras : le *Frère Philippe*, *Marini* et le *Petit souper*, puis s'arrête pour se livrer exclusivement à l'enseignement; — celui de Gaveaux, qui termine sa carrière par *Une nuit au bois ou le Muet de circonstance*, ouvrage écrit quand déjà les premières atteintes de l'affection mentale à laquelle il a succombé s'étaient fait sentir; — celui de Benincori, qui, après avoir frappé inutilement à la porte de l'Académie royale de musique, fut plus heureux à l'Opéra-Comique, où l'on accueillit les *Parents d'un jour*, la *Promesse de mariage* et les *Époux indiscrets*, dont le succès négatif le dégoûta de nouvelles tentatives.

La disposition législative qui voulait que les musiciens lauréats de l'Institut eussent un ouvrage représenté sur un des théâtres lyriques à leur retour d'Italie, disposition tombée en désuétude, recevait une apparence d'exécution. M. Batton, plus pressé que ses collègues et en même temps mieux secondé par le sort, donna, avant de partir pour Rome, un petit opéra intitulé : la *Fenêtre secrète*. A son retour, il fit représenter *Ethelwina* et le *Prisonnier d'État*. Il écrivit encore le tiers de la partition du *Camp du drap d'or*, les deux autres tiers ayant pour auteurs MM. Leborne et Rifault, et plus tard, il fournit son contingent au drame de la *Marquise de Brinvilliers*, production collective de dix compositeurs. Dans ces divers ouvrages, M. Batton fit preuve de savoir et de goût.

Un autre lauréat de l'Institut, M. Gasse, fit jouer à l'Opéra-Comique, en 1819, le *Voyage incognito*; en 1820, l'*Idiote*, et en 1825, *Une nuit de Gustave Wasa*.

A son retour d'Italie, M. Panseron, premier prix de l'Institut, comme les autres qui viennent d'être cités, donna au théâtre Feydeau la *Grille du Parc*, les *Deux Cousines*. Les déboires qu'offrent aux débutants les commencements de la carrière dramatique lassèrent sa patience. Il prit la résolution de se livrer tout entier à l'enseignement, et les succès qu'il a obtenus comme professeur ne doivent pas lui avoir laissé de regrets sur cette détermination.

Plusieurs compositeurs traversent, vers la même époque, la scène de l'Opéra-Comique sans y laisser de leur passage des traces plus profondes que celle qui reste du sillage d'une barque sur un lac. M. Champcourtois fait jouer : la *Ceinture magique*, *Charles XII* et le *Mariage difficile*. Aucun de ces trois opéras ne réussit. M. Mengal n'a pas meilleure chance avec *Une Nuit au Château* et l'*Ile de Babilary*.

M. Lemière de Corvey, officier par état, compositeur par goût, s'était fait connaître par une œuvre des plus bizarres. Il avait mis en musique un article du *Journal du soir*, concernant la sommation faite à Custine de se rendre à Mayence, suivie de la réponse de ce général. La singularité de ce morceau et l'intérêt des circonstances politiques auxquelles il se rapportait, lui procurèrent un succès de vogue. On le chanta partout, et peu s'en fallut qu'il ne fit la fortune de son éditeur. M. Lemière de Corvey n'eut pas le même bonheur avec ses opéras. Il en avait eu quinze pour le moins représentés de 1790 à 1800. Les travaux du militaire lui firent interrompre pendant plusieurs années ceux de l'artiste. Il reprit ces derniers à la paix, et le théâtre Feydeau fut assailli de nouveau des produits de sa plume trop féconde. On en écarta plusieurs sous divers prétextes; mais il fallut bien donner accès à la *Cruche cassée*, à la *Fausse Croisade* et aux *Rencontres* faites en société avec M. Catruffo. Outre ses opéras, M. Lemière de Corvey écrivit beaucoup de musique de chambre, mais sans jamais parvenir à fixer l'attention comme il l'avait fait avec l'article du *Journal du soir*.

Passons à quelque chose de plus sérieux. A la fin de notre article précédent, nous avons vu M. Auber débuter par un petit opéra, joué en 1813 sous le titre du *Séjour militaire*. Six années s'écoulent sans que le nom du jeune musicien reparaisse sur l'affiche du théâtre Feydeau. En 1819, il donna signe de vie. Le *Testament et les Billets doux*, monté en 1819, est suivi, à moins d'une année d'intervalle, de la *Bergère châtelaine*, opéra-comique en trois actes, dans lequel se manifestent les germes de son talent. *Emma* confirma bientôt après les espérances qu'avait fait naître l'heureux début de M. Auber. Dans ces productions de sa jeunesse, que ne désavouera jamais le célèbre artiste, on remarque une rare facilité d'invention mélodique, une remarquable élégance de style et un sentiment parfait de la scène. Comme tant de peintres, comme tant de musiciens aussi, M. Auber a eu deux manières. La première, à laquelle appartiennent les partitions de la *Bergère châtelaine* et d'*Emma*, conserve quelque chose de la forme de l'ancienne école française, avec ce qu'il apporte naturellement de son propre fonds; dans la seconde, M. Auber adopte les procédés rossiniens, mais il le fait avec un tact parfait et sans abdiquer son originalité. A cette seconde manière appartiennent les opéras de *Leicester*, la *Neige*, le *Concert à la Cour*, *Léocadie*, la *Fiancée* et *Fra-Diavolo*, représentés de 1822 à 1829. Faire une analyse des ouvrages de M. Auber nous entraînerait trop loin. A quoi bon, d'ailleurs, insister sur les qualités qui distinguent ce compositeur, duquel la scène de l'Opéra-Comique a reçu un si grand lustre? Ne sont-elles pas connues de tout le monde? Nous ne quittons pas définitivement M. Auber. Nous le retrouverons dans la troisième partie de notre revue; car, Dieu merci, il n'est pas encore près de faire ses adieux au public, dont la faveur a si constamment répondu, nous dirions à ses efforts, si l'air de facilité qui brille dans sa musique ne montrait combien peu elle lui coûte à faire.

Nous sommes passablement embarrassé pour parler d'un compositeur qui débuta en 1820 par un opéra intitulé : l'*Amant et le Mari*. On comprendra que, si d'une part des sympathies bien naturelles nous portent à nous étendre sur son compte, notre position nous impose de la réserve à son égard. Ce compositeur, disons-le tout de suite pour trancher nettement la question, c'est M. Fétis. L'*Amant et le Mari* fut joué en 1820; en 1823, parurent les *Sœurs jumelles* et *Marie Stuart*, du même auteur; le *Bourgeois de Reims* vit le jour en 1825 et la *Vieille* en 1826. Nous nous bornerons à ces indications, laissant au lecteur à apprécier les motifs qui nous interdisent toute appréciation.

M. Carafa était déjà connu en Italie par plusieurs opéras accueillis avec faveur, lorsqu'il vint se fixer à Paris. Il débuta sur la scène française par la partition de *Jeanne d'Arc*, à laquelle le public n'accorda pas le degré d'attention qu'elle méritait. En revanche, le *Solitaire*, du même compositeur, fit courir tout Paris. Peu de morceaux d'opéras ont eu autant de popularité que la fameuse ronde : *C'est le Solitaire*. En 1823 M. Carafa donna le *Valet de chambre* et l'*Auberge supposée*. De retour d'un voyage en Italie, en 1827, il reprit activement ses travaux à l'Opéra-Comique et donna successivement : *Sangarido*, la *Violette*, *Mazaniello* et *Jenny*. *Mazaniello* est incontestablement la production la plus remarquable de M. Carafa. La partition de cet opéra suffirait pour assurer une place très-distinguée à son auteur parmi les musiciens dont les œuvres appartiennent à la période comprise dans ce chapitre de notre revue.

Au nombre des compositeurs qui écrivirent passagèrement pour la scène de l'Opéra-Comique, nous avons omis Garcia, dont un opéra intitulé : le *Prince d'occasion* fut représenté sans succès. Réparons cet oubli pour être exact autant que possible.

Les compositions instrumentales de M. Onslow avaient obtenu les suffrages unanimes des amateurs voués encore au culte de ce genre de musique tant en Allemagne qu'en France. Il y avait certes quelque chose de flatteur dans cet hommage rendu à son mérite par un public spécial et connaisseur. Cependant M. Onslow ambitionna la popularité plus grande que donnent les succès du théâtre. Il fit représenter en 1824 l'*Alcade de la Véga*, et en 1827 le *Colporteur*. Dans le premier de ces opéras on remarqua, au milieu de parties fort bien traitées d'ailleurs, une grande inexpérience de la scène. Le second était mieux fait au point de vue dramatique, et valut à M. Onslow de justes éloges.

M. Rifaut doit être compté parmi les lauréats de l'Institut auxquels il a été donné de tenter l'épreuve de la scène à leur retour d'Italie. On a monté au théâtre Feydeau le *Roi et le Batelier*, fait par cet artiste en collaboration avec M. Halévy, et le *Camp du drap d'Or*, dont il avait composé un acte.

Une jeune amateur dont les essais ont été heureux sur les scènes de l'Académie royale de musique et des Italiens, Mlle Bertin, débuta en 1827 par le *Loup-garou*, opéra qui aurait eu plus de succès, si l'auteur avait eu à mettre en musique un poëme plus en rapport avec ses idées dramatiques.

M. Chelard, après avoir obtenu dans *Macbeth* un succès d'estime, eut le tort d'aborder un genre pour lequel il n'avait pas de dispositions. L'opéra-comique qu'il fit représenter en 1829 sous le titre du *Billet de logement* ne servit qu'à prouver une fois de plus combien il importe que chaque artiste demeure dans la sphère naturelle de son talent.

Il nous reste à citer deux débuts très-importants, celui de M. Halévy, qui préluda par le petit opéra de l'*Artisan* à l'une des plus brillantes carrières d'artiste de notre époque, et celui de M. Adam, dont *Pierre et Catherine* commença la réputation. Ces deux compositeurs appartenant plus spécialement par leurs travaux à la période que nous nous proposons de parcourir dans notre prochain article, nous nous réservons d'en parler seulement alors comme il convient de le faire.

EDOUARD FÉTIS.

Le comité de l'association des artistes-musiciens vient de signaler encore l'utilité de cette belle et grande institution, en rendant aux artistes de l'orchestre du Théâtre-Historique le même service qu'il avait déjà rendu à ceux de l'orchestre de divers théâtres, notamment de la Porte-Saint-Martin. Il a décidé que, sur les fonds destinés aux secours, il serait payé un mois d'appointements aux musiciens de l'orchestre du Théâtre-Historique, qui, après avoir longtemps souffert de la mauvaise situation de l'entreprise, allaient perdre sans recours quelconque une somme de plus de 1,300 fr.

Dans la même séance, le comité a aussi créé quatre pensions de 300 fr. chacune, au profit de quatre sociétaires privés de toute ressource par suite de leur âge et de leurs infirmités.

NOUVELLES.

*** Aujourd'hui dimanche, par extraordinaire, à l'Opéra, le *Freischütz*, suivi du *Violon du Diable*. — Demain lundi, le *Prophète*.

*** Le Théâtre-Italien a fait hier sa réouverture. La salle a été complétement restaurée; les dorures, les peintures ont été rafraîchies; les banquettes, les tapis renouvelés et le système de l'éclairage amélioré. M. Lumley n'a rien négligé pour offrir au public de Paris la troupe la plus complète qu'il ait encore possédée. Aux noms de Mmes Sontag, Fiorentini, Ida Bertrand, il faut ajouter ceux de Mmes Parodi, Boccadabati et Gazzaniga, l'un des soprani les plus célèbres de l'Italie. On parle aussi de l'engagement de Madame Barbieri-Nini. Comme ténors, nous aurons, indépendamment de Celzolari et de Gardoni, Sims Reeves et Fraschini, qui viendra à la fin de la saison; comme basses et barytons, Celini, Cazanova, Coletti et l'excellent Lablache. Plusieurs ouvrages seront représentés, et en première ligne la *Tempesta*, de Scribe et Halévy, dont le succès a été si brillant à Londres, et qui sera chanté par les artistes pour lesquels il a été composé.

*** Voici les chiffres exacts des divers engagements contractés avec le nouveau théâtre de Madrid. L'Alboni, trois mois, 64,000 fr.; Mme Frezzolini, six mois, 80,000 fr.; Masset, six mois, 45,000 fr.; M. et Mme Saint-Léon Cerrito, trois mois, 60,000 fr.; M. Gardoni, deux mois, 26,000 fr.; M. Formes, quatre mois, 25,000 fr.; M. Sangiovanni, six mois, 6,000 fr.; Mme Valéry Gomez, six mois, 6,000 fr. A l'exception de ces trois derniers engagements, les autres sont augmentés d'une représentation à bénéfice. On annonce comme en voie de négociation l'engagement du ténor Iwanoff pour quatre mois, à raison de 50,000 fr. et un bénéfice.

, Mme Stoltz vient, dit-on, de signer un engagement de sept mois pour le théâtre San-Carlos de Lisbonne, où elle a dû se rendre immédiatement. Elle débutera par le rôle d'Arsace de *Sémiramide*, et chantera ensuite dans *il Barbiere*, *l'Italiana in Algieri*, et *Cerenentola*.

, La *Fée aux Roses*, chantée lundi dernier par Mlle Lefebvre, a, comme toujours, exercé son prestige musical.

, On annonce pour la semaine prochaine la reprise du *Toreador* et la première représentation de *Lazarilla*, opéra en un acte, dont la musique est de M. Massé.

, Par décision ministérielle, le droit des indigents a été portée du 1er novembre au 31 décembre de cette année à 8 0/0 pour les théâtres et les concerts quotidiens.

, Les bruits qui tendaient à jeter des doutes sur l'exécution des engagements d'artistes contractés au nouveau théâtre royal de Madrid ont été officiellement démentis. La protection de la reine est acquise à ce théâtre, et garantit tous les traités.

, Meyerbeer vient de recevoir la décoration de François-Joseph, ordre impérial d'Autriche.

, La municipalité d'Iesi, ville natale de Spontini, a résolu de faire frapper une médaille en l'honneur de l'illustre compositeur. Parmi les établissements de bienfaisance dont l'auteur de la *Vestale* a doté la ville d'Iesi, se trouvent un mont-de-piété, un hospice de la vieillesse et une école gratuite pour les jeunes filles pauvres. Spontini a aussi fondé trois chaires pour l'instruction des classes ouvrières.

, La distribution des prix du Conservatoire de musique et de déclamation aura lieu aujourd'hui dimanche, à midi et demi. M. Baroche, ministre de l'intérieur, doit présider la séance. Après la distribution, il y aura un exercice exécuté par les élèves lauréats, et dont voici le programme : 1° ouverture composée par M. Charles Galibert; 2° duo pour deux pianos, de M. Zimmerman, exécuté par Mlle Vidal et M. Planté; 3° aubade composée par M. François Bazin, exécutée par MM. Hermant jeune, Ferret, Renaud, Ibert, Villaufret, Bonuefoy jeune, Maury, Lallement, Cerclier jeune, Guéroult, Bourdeau et Carillon ; 4° premier morceau du 8e concerto de Rode, exécuté par M. Gout ; 5° troisième acte d'*Othello*, de Rossini, chanté par Mlle Lemaire, M. Chapuis et Mlle Wertheimber; 6° deuxième acte du *Philosophe marié*, de Destouches, joué par Mlle Madeleine Brohan, M. Métrême et Mlle Bilhaut; 7° 3e acte des *Mousquetaires de la Reine*,, de MM. de Saint-Georges et Halévy, joué par MM. Sujol, Riquier, Merly, Briatte; Mlles Tillement et Devisme.

, Nous avons eu occasion d'entendre M. de Lagrave, le ténor dont nous annoncions dernièrement l'arrivée à Paris. Son talent répond aux éloges qu'on nous en avait fait, et serait fort bien placé sur une des grandes scènes parisiennes.

, M. Rosenhain vient de faire paraître sa *Calabraise* pour piano, qui, l'hiver dernier, a eu un si grand succès dans les salons et dans ses concerts.

, Le violoniste Louis Eller se fera entendre vendredi prochain, à 8 heures du soir, dans la salle Sax, rue Saint-Georges, n° 50.

, M. le colonel Saint-Mars, du 9e dragons, fait toujours les honneurs de son admirable musique avec une grâce charmante. Cette musique, incontestablement la première de la cavalerie française, est composée uniquement d'instruments sortis des ateliers de Sax et conduite par un excellent chef, M. Thibaut, soliste très-remarquable, et dirigeant ses quarante musiciens avec une intelligence vraiment extraordinaire. L'ouverture de *Fra-Diavolo*, la bénédiction des poignards, la marche de la *Juive*, un morceau de Verdi, des valses, des quadrilles, sont dits tour à tour avec une verve, une précision, un sentiment de la mesure et une intelligence de nuances, qu'on rencontre rarement dans un orchestre de symphonie; et pourtant de ces quarante musiciens beaucoup sont de simples dragons qui, il y a deux ans, ne savaient pas une note de musique; mais le zèle infatigable du chef de musique, la volonté persévérante et éclairée du colonel, ont accompli ce prodige.

, Le premier concert d'abonnement de la Société philharmonique dirigée par M. Berlioz aura lieu mardi prochain à huit heures du soir dans la salle Sainte-Cécile. Programme : 1° *Episode de la vie d'un artiste*, symphonie fantastique en cinq parties, par H. Berlioz; 2° *Chœur des Chérubins*, par Bortniansky; 3° air de *Betly*, chanté par Mme Ugalde; 4° *Adieux des Bergers à la sainte famille*, chanson en chœur de la *Fuite en Egypte*, mystère de Pierre Ducré, exécuté pour la première fois en 1679 ; 5° *Sara la Baigneuse*, ballade à trois chœurs, par H. Berlioz; 6° air des *Lombardi*, chanté par Mme Ugalde; 7° *Sommeil d'Atys*, chœur, de Picciuni; 8° *Invitation à la valse*, de Weber.

, La première des huit matinées musicales que Mme El. Launer-Manera se propose de donner dans ses salons, rue Fléchier, 2, aura lieu aujourd'hui dimanche, 10 novembre; les autres se suivront à quinze jours d'intervalle, les dimanches 24 novembre, 8 et 22 décembre, 5 et 19 janvier, 2 et 16 février, à deux heures et demie.

, L'une des plus touchantes traditions que les siècles passés aient léguées au nôtre, n'est-ce pas le culte que professaient les différentes corporations pour les saints patrons qui présidaient à leur profession ou à leur art? L'Association des artistes-musiciens a voulu ressusciter cet ancien usage, en faisant exécuter, chaque année, une messe en musique le jour de la sainte Cécile. C'est le vendredi 22 de ce mois, et dans l'église de Saint-Eustache, qu'aura lieu cette solennité. Un orchestre de 150 musiciens, dirigés par M. Tilmant, un chœur de deux cents voix, sous la conduite de M. Dietsch concourront à l'exécution de la nouvelle messe que M. Ad. Adam a composée pour cette circonstance. Indépendamment de son but religieux et artistique, la fête de sainte Cécile offrira un résultat de charité digne de toutes les sympathies. Le produit des quêtes sera versé dans la caisse de secours des artistes-musiciens. Mgr l'archevêque de Paris, voulant s'associer à cette bonne œuvre, donnera la bénédiction à l'issue de la messe.

, Le goût des loteries se répand en Belgique comme en France; les billets de la loterie de l'association des artistes dramatiques et gens de lettres s'y vendent à prime ; les acquéreurs cèdent ensuite les gravures qui leur sont données à des amateurs qui les achètent au prix même des billets de cette loterie. Dernièrement le consul de France à Moscou, pour une fête de bienfaisance, en a pris pour 6,000 fr. Ainsi, la confiance que cette loterie inspire a pénétré jusqu'aux frontières de l'Asie.

, La Société de l'Union musicale, qui entre dans sa troisième année d'existence et qui, malgré l'identité du local, n'a rien de commun avec la nouvelle société Sainte-Cécile, vient aussi de publier son prospectus. Le personnel de l'orchestre et des chœurs, placés sous la direction de MM. Félicien David et Dietsch, a été porté au nombre de 160 exécutants. Des artistes tels que ceux qui viennent d'être cités, et le talent de chacun des membres de l'orchestre et des chœurs, garantissent suffisamment que l'exécution ne sera point indigne des œuvres immortelles des Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Palestrina, Allegri, Marcello, Haendel, Sébastien Bach, Weber, Gluck, Cimarosa, Paësiello, Cherubini, Grétry, Méhul, etc., etc., que la Société se propose de successivement interpréter. A côté de ces noms devenus historiques, la Société, fidèle à sa mission de progrès et d'avenir, écrira quelquefois des noms contemporains. Les solos, soit de chant, soit d'instruments, ne seront pas négligés; ils figureront fréquemment aux programmes des concerts de l'Union, et seront toujours exécutés avec accompagnement d'orchestre. La Société de l'Union musicale donnera six concerts pendant le cours de l'hiver 1850-1851. Ces concerts auront lieu, comme les années précédentes, les dimanches, de quinze en quinze jours, dans la salle Sainte-Cécile, rue de la Chaussée-d'Antin, n° 49 bis, à 2 heures de l'après-midi. Ils commenceront dans la première quinzaine de décembre. — Prix des places par abonnement pour six concerts : premières stalles, 20 fr.; deuxièmes stalles, 12 fr. S'adresser, pour les demandes d'abonnements et pour la location, chez : MM. Brandus et Cie, rue Richelieu, 97, et rue Vivienne, 40; Richault, boulevard Poissonnière, 26, au premier; Meissonnier, rue Dauphine, n° 22; Bernardel, rue Croix-des-Petits-Champs, 23; Mme veuve Manera, rue Fléchier, 2; et MM. F. David, rue Larochefoucauld, 58; Mas, rue Saint-Joseph, 12.

, Indépendamment de ces six concerts annuels, la Société donnera, le dimanche, 17 novembre, dans la salle Sainte-Cécile, un grand concert vocal et instrumental au bénéfice de la caisse de secours de l'Association des artistes musiciens. On trouvera des billets pour ce concert aux adresses indiquées ci-dessus et au siége de l'administration de la loterie des gens de lettres et des artistes dramatiques, boulevard Poissonnière, au coin de la rue Rougemont. Voici le programme de ce concert, dans lequel on entendra Mlles Félix Miolan, Joséphine Martin et M. Wartel : 1° Symphonie en *mi* bémol, de Félicien David; 2° Air chanté par M. Wartel; 3° Concerto pour piano en *sol* mineur, de Mendelssohn-Bartholdy; 4° Air de la *Somnambule*, chanté par Mlle Félix Miolan; 5° Chœur d'*Antigone* (hymne à Bacchus), de Mendelssohn; 6° Ouverture de *Mélusine*, du même; 7° Danse syriaque, morceau de piano, composé et exécuté par Mlle Joséphine Martin; 8° Grand chœur de la *Création* (finale de la première partie), de Haydn. L'orchestre et les chœurs seront conduits par M. Félicien David.

, Le conseil général de la Seine, dans sa séance du 7 de ce mois, a commencé la discussion du budget départemental pour 1851. Heureusement introduite dans l'enseignement primaire par la législation de 1833, la musique a fait de rapides progrès dans les classes laborieuses de Paris et la population des campagnes environnantes. Le conseil général avait à décider s'il allouerait pour 1851, comme pour les années précédentes, une subvention de 3,000 fr. à l'enseignement musical dans les écoles primaires des arrondissements de Sceaux et de Saint-Denis. Un honorable rapporteur, M. Périer, a donné au conseil quelques détails sur leur situation musicale. L'arrondissement de Sceaux mérite, à ce qu'il paraît, beaucoup plus d'éloges que son voisin et son émule. L'agriculture, l'horticulture, lui font généralement des mœurs plus douces. S'il a quelque affinité avec la vapeur et l'industrie, c'est seulement par celles de ses communes qui touchent aux murs d'enceinte de Paris et à ses faubourgs. L'arrondissement de Sceaux chante donc généralement et chante à peu après juste. Il poursuit fructueusement son éducation musicale, il met consciencieusement à profit la subvention que lui accorde le département. L'arrondissement de Saint-Denis au contraire ne sait pas en tirer parti; il s'est adressé aux meilleurs maîtres, il a sollicité les meilleurs conseils, ceux de M. Hubert, par exemple, si justement renommé par les succès de l'orphéon parisien. Une modique rémunération de 500 fr. allouée à M. Hubert pour ses voyages d'exploration dans l'arrondissement de Saint-Denis et les semences d'harmonie qu'il y a répandues, a excité l'indignation d'un honorable membre du conseil général. Ceux de ses collègues qui représentent l'arrondissement attaqué dans la personne de M. Hubert, ont répliqué avec modération, mais sans désarmer le véhément orateur Le conseil n'en a pas moins alloué le crédit proposé, dans la confiance que Saint-Denis saura désormais en faire meilleur usage.

, Une notice biographique sur le célèbre Strauss a paru à Vienne sous le titre assez original de : *Pérégrinations musicales de Jean Strauss à travers la vie.*

Chronique départementale.

*** *Toulouse*, 29 octobre. — En attendant le *Prophète*, que la direction vient de mettre à l'étude, elle nous a fait entendre le *Toreador*, d'Adolphe Adam, qui a été interprété d'une manière fort remarquable par Mme Didot d'abord, dont les vocalises ont été bissées; ensuite par Renaud, basse-taille, à la voix belle et puissante, et par Laget. N'oublions pas le flûtiste ; il a un rôle assez important pour le nommer. M. Miramont est un artiste très-distingué, qui a fait grand plaisir. Le succès du *Toreador* hâtera la mise en scène de *Giralda*, qui passera après la *Fée aux Roses*, dont les répétitions se font très-régulièrement.

*** *Marseille*, 5 novembre. — La semaine dernière ont eu lieu les débuts de la basse-taille Depassio, dans le rôle de Bertram de *Robert-le-Diable*. Il a réussi, en raison surtout de la beauté de ses notes graves, et quoiqu'il laisse beaucoup à désirer sous le rapport de l'expérience et de la méthode. Mlle Lavoye chantait Isabelle; elle y a été très-applaudie; mais on trouve, en général, que le grand opéra lui va moins bien que l'opéra-comique. On s'occupe activement de la *Fée aux Roses*, pour laquelle on a fait cinq décors nouveaux d'une grande magnificence.

*** *Bordeaux*. — Les théâtres de cette ville sont dans un état prospère, qu'ils doivent à l'activité et à l'intelligence de leur directeur, M. Juclier, parfaitement secondé d'ailleurs par le talent des artistes qui composent la troupe chantante et dansante. L'orchestre possède aussi des artistes remarquables; leur excellent chef, Mèzerai, va bientôt se signaler de nouveau dans les études de la partition du *Prophète*, que les amateurs attendent avec impatience.

Chronique étrangère.

*** *Vienne*. — Parmi les rôles dans lesquels Mlle Cathinka Heinefetter doit débuter incessamment, le plus brillant et le plus difficile est celui de Fidès (du *Prophète*), rôle dans lequel Mlle Heinefetter aura d'ailleurs à lutter contre les souvenirs de Mme Lagrange et de Mme Wagner.

*** *Munich*, 30 octobre — La première représentation du *Prophète* vient d'être fixée au dimanche 10 novembre prochain. Toutes les loges et toutes les places sont déjà retenues pour cette grande solennité musicale, qui sera honorée de la présence de LL. MM. et de la famille royale. A Augsbourg, le *Prophète* a été exécuté pour la première fois lundi dernier, et le public de cette ville a accueilli ce célèbre ouvrage avec les mêmes marques d'admiration qui lui ont été prodiguées partout où il a été représenté. Lorsque le *Prophète* aura été donné dans notre capitale, il ne restera plus une seule des grandes villes d'Allemagne où ce nouveau chef-d'œuvre de Meyerbeer n'ait été joué.

*** *Francfort*. — Le 2 novembre, M. Edouard Rosenhain a donné, dans la salle du théâtre, un concert où il a joué un concerto pour piano, de Mendelssohn Après chaque partie les plus chaleureux applaudissements se sont fait entendre, mais c'est surtout après la *Danse des Sylphes*, de M. J. Rosenhain, que l'enthousiasme a éclaté. Il y eu *bis* et ovation véritable.

*** *Berlin*. — Au théâtre Kœnigstadt, on annonce un opéra nouveau : le *Paragraphe 7*, par E. Souppée. Le même compositeur a écrit la musique du *Diable amoureux*, qui n'est autre chose que le ballet de Mazilier, transformé en opéra. Le texte est d'un M. Elmas. — On attend Mme Castellan au théâtre Italien.

*** *Hambourg*, 4 novembre. — On vient de donner au théâtre de la ville : la *Juive*, d'Halévy. Ce bel ouvrage a été dignement interprété par Mlle Wagner, MM. Lindemmann et Lehman. Les trois artistes ont été rappelés à plusieurs reprises. — On doit représenter incessamment l'opéra de M. Boisselot : *Ne touchez pas à la Reine*, dont le titre allemand est : *la Reine de Léon*.

*** *Liége*. — La *Juive* a été reprise avec un éclat de mise en scène auquel on n'était plus accoutumé. Les nouvelles armures, les armes brillantes, la fraîcheur et la vérité historique des costumes étaient des plus remarquables. Les rôles de Rachel et d'Eléazar ont été bien remplis par les deux artistes, M. Alivon et Mme Renouville.

*** *Christiania*, 18 octobre. — Avant-hier, Ole Bull a donné son concert d'adieu. Le célèbre violoniste va entreprendre un grand voyage. Il a l'intention de se rendre par la Suède, la Finlande et la Russie, à Constantinople, et de passer en Asie, dont il désire visiter les principales villes.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

Avec Approbation de M. le Ministre de l'Intérieur et autorisation spéciale de l'Autorité municipale, en date du 31 Janvier 1850.

M. BOLLE-LASALLE, administrateur, 18, boulevard Poissonnière.

LOTERIE NATIONALE

DE

SIX CENT MILLE FRANCS

Au profit des Caisses de Secours des Associations

DES GENS DE LETTRES ET DES ARTISTES DRAMATIQUES.

LA SEULE QUI DONNE AVEC CHAQUE BILLET

UNE BELLE PRIME EN ESTAMPE OU MUSIQUE VALANT SOUVENT PLUS QUE LE PRIX DU BILLET.

Billets simples de 1 fr. — Billets de série de 5 fr.

Il est délivré avec chaque billet de **1** *fr. ou billet de Série de* **5** *fr. une prime, gravures, lithographies ou morceaux de musique.*

Un Billet de Série de 5 fr. peut gagner six fois dans les Lots suivants :

	FR.
1° **Un magnifique Service d'argenterie d'Odiot**, composé de 60 à 80 pièces, pesant 50,000 fr. d'argent à fondre, acheté.....	**70,000**
2° **Une Statue d'Ivoire, d'or et d'argent**, par **Pradier**, du prix de	**20,000**
3° **Un splendide Service de thé en vermeil**, sortant de la Maison **Odiot**, acheté.....	**10,000**
4° **Une Parure de Brillants**, de la Maison **Halphen**, achetée.	**5,000**
5° **Une Garniture de Cheminée**, par **Cumberworth**, du prix.	**3,000**
6° **Une Bibliothèque** de livres choisis, du prix de	**3,000**
7° **Une Bibliothèque** dramatique, du prix de	**2,000**

Et divers autres lots consistant en Tableaux, Dessins, Aquarelles, Gravures, Livres, Objets d'art de toute nature, ayant coûté de **10** fr. à **3,000** fr., et formant ensemble **2,000** lots.

Le Billet de 1 fr. concourt au gain de tous les Lots, le gros lot excepté.

Cette Loterie est non seulement une œuvre de philanthropie, c'est aussi un acte d'intelligence. Son plus grand mérite sera, après avoir assuré à l'infortune un allégement efficace, d'avoir donné naissance à des œuvres d'une haute valeur, qui n'existeraient pas sans la réalisation de cette généreuse idée.

Aussi jamais argent n'aura été mieux placé : les souscripteurs ont la chance de gagner des objets d'art d'un haut prix et quatre lots d'une valeur matérielle considérable. Nous avons donc tout lieu de croire au succès de cette spéculation bienfaisante, si intelligemment protégée par le ministre de l'intérieur et l'autorité municipale.

Le siége de la Société est boulevard Poissonnière, 18.

Toute demande et envoi d'argent devront y être adressés *franco*, à M. Bolle-Lasalle, agent général.

400,000 FRANCS POUR UN FRANC.

LOTERIE DES LINGOTS D'OR.

Capital . 7,000,000.—Prix du billet : 1 fr.—LOT PRINCIPAL : 400,000 FR EN UN LINGOT D'OR.

Le tirage de la LOTERIE DES LINGOTS D'OR aura lieu pour dernier délai fixé par l'autorité au 1er août 1851. Selon toute apparence, et grâce au rapide écoulement des billets, il pourra être avancé de plusieurs mois, et être fixé aux premiers jours de janvier.

Tous les billets (1 franc) concourent au tirage de tous les lots, du gros lot comme des lots secondaires.

Les lots secondaires sont : Un lot de 200,000 fr., un lot de 100,000 fr. Deux lots de 50,000 fr. Quatre lots de 25,000 fr. Cinq lots de 10,000 fr. Dix lots de 5,000 fr. et Deux cents lots de 1,000 fr.

La valeur de tous ces Lots sera délivrée aux gagnants en Lingots d'Or, au cours du jour du tirage, c'est-à-dire qu'aucune réduction appréciable n'est à craindre sur l'estimation.

Commissaire spécial du gouvernement : M. Clément REYRE, secrétaire général de la préfecture de police. — *Administrateur :* M. le capitaine J. LANGLOIS (du Havre).

Les combinaisons de la Loterie des Lingots d'or sont des plus simples : tous les billets sont de UN franc, sans distinction de série. Le premier billet sortant gagnera 400,000 fr. en lingots d'or du poids de 116 kilogrammes environ, au cours actuel des matières d'or. Les lots suivants seront le partage successif des porteurs de billets, tous à 1 franc, dont le numéro sera amené par le sort.

M. le Préfet de police vient d'adresser la lettre suivante à tous les maires du département de la Seine :

« MONSIEUR LE MAIRE,

» Le Gouvernement a autorisé une Loterie de sept millions de francs, dont le produit doit être employé au transport gratuit en Californie de cinq mille émigrants.

» Je n'ai pas besoin de vous faire ressortir tout ce que cette opération pourra avoir d'utile et de réellement philanthropique, en faisant participer un nombre notable de nos concitoyens dépourvus de ressources, aux avantages que l'avenir de la Californie paraît offrir et en leur donnant pour le premier établissement toutes les garanties possibles.

» Il n'est peut-être pas non plus indifférent aux intérêts nationaux qu'une nombreuse colonie française apparaisse dans ces contrées, qui, appelées à une grande prospérité, semblent destinées à jouer un rôle important.

» Ces considérations que vous apprécierez, monsieur le maire, ont engagé le gouvernement à sortir de la réserve avec laquelle il accueille toujours les demandes de loterie, et doivent porter toutes les administrations à favoriser l'œuvre qu'il s'agit d'accomplir.

» Il me paraît que les billets de la Loterie dont il est question pourraient être très-convenablement placés dans les mairies de Paris et de la banlieue. Je vous engage donc à recevoir ceux que pourra vous adresser le conseil de surveillance de la Loterie des Lingots d'Or, et à en faciliter le placement, en vous entendant, pour tout ce qui touchera la comptabilité, avec le Conseil.

» Recevez, monsieur le maire, etc. »

Les demandes de billets doivent être adressées : A la direction de la Loterie des Lingots d'Or, Palais-National, rue Masséna, 6, ancienne rue Montpensier, et au bureau central de la distribution, boulevard Montmartre, 10, au coin du passage Jouffroy.

PARIS, IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIXET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

17e Année. N° 46. 17 Novembre 1850.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.
Londres. Cramer, Beale et Cie, 201 Regent street.
St-Pétersbourg. Bellizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musical.
Rome. Merle.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Schlesinger, 34, u.d. Linden.
— Bote et Hock, 42, Jaegerstr.
Leipzig. Michelsen.
Lisbonne. Sassetti.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

Prix de l'Abonnement
Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements et Belgique. . . . 30
Etranger. 34

Annonces.
50 cent. la ligne. . . . . pour 4 fois.
30 cent. . . . . pour 3 fois.
20 cent. . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche

SOMMAIRE. — Revue d'un demi-siècle, l'opéra-comique de 1830 à 1850, par **Edouard Fétis**. — Théâtre Italien, réouverture, Mme Sontag dans la *Sonnambula*. — Théâtre de l'Opéra-Comique, reprise du *Toreador*. — Conservatoire national de musique et de déclamation, distribution des prix. — Nouvelles.

REVUE D'UN DEMI-SIÈCLE (1).

L'Opéra-Comique de 1830 à 1850.

Transformation de l'opéra-comique. — Tendance à prendre un style plus large. — Dissolution de l'ancienne société. — M. Halévy. — M. Adam. — Hérold. — M. Labarre. — M. Carafa. — M. Gomis. — Quelques lauréats de l'Institut. — Paër. — Monpou. — M. Despréaux. — M. E. Prévost. — Marliani. — Donizetti. — M. Grisar. — Mlle Loïsa Puget. — M. Thomas. — M. Boïeldieu fils. — M. Clapisson. — Compositeurs amateurs : le duc de Feltre. — Fin des annales semi-séculaires de l'Opéra-comique.

Une révolution radicale s'était opérée dans la forme de l'opéra-comique depuis le commencement du siècle. Ce n'était plus, à proprement parler, le spectacle qu'affectionnaient nos pères. Le nom était resté le même, mais la chose avait changé. L'opéra-comique était jadis considéré comme un spectacle plus littéraire que musical. Quelle littérature ! vont s'écrier les lecteurs dont les souvenirs remontent jusqu'aux naïvetés de l'ancien répertoire. Nous avouons qu'elle n'était pas des plus distinguées, et qu'elle laissera peu de sujets d'admiration aux âges futurs ; mais il n'en est pas moins vrai que l'intérêt principal était celui de la pièce ; qu'une musique charmante n'eût pas fait réussir un mauvais poëme, et que le compositeur était le très-humble serviteur de l'écrivain qui avait daigné le prendre pour collaborateur

A mesure que l'éducation musicale de la masse s'était faite et que le goût avait pénétré plus avant dans les couches inférieures de la société, la musique de l'opéra-comique avait pris plus d'importance ; le poëme, en revanche, avait perdu de la sienne. Les pièces en trois actes, qui, précédemment étaient l'exception, prirent décidément le pas sur les pièces en un acte. Les compositeurs eurent l'occasion de faire des morceaux d'ensemble développés, occasion qui leur avait longtemps manqué. Les sujets, exclusivement comiques autrefois, se dramatisèrent. La sphère du genre s'élargit, en un mot. Déjà une première tentative de réforme semblable avait été faite pendant la révolution française, alors qu'un vif besoin d'émotions s'était manifesté en France. La comédie à ariettes avait fait place au drame musical ; Grétry et Dalayrac s'étaient effacés devant Méhul et Cherubini. Ce mouvement fut suivi d'une réaction opérée par l'influence d'un acteur aimé du public. Elleviou, qui au talent de comédien ne joignait pas celui de chanteur, à un égal degré du moins, voyait avec déplaisir la musique de l'opéra-comique tendre à prendre des proportions qui l'eussent écrasé. Il avait une voix d'un joli timbre ; il disait une romance à merveille ; mais s'il avait fallu lutter contre un orchestre puissant, son insuffisance se fût trahie. Elleviou travailla à restaurer l'opéra-comique de Grétry, et il y réussit complétement. Les spirituels ouvrages du compositeur liégeois eurent une nouvelle vogue, et servirent encore une fois de modèles aux auteurs du jour.

Cependant l'opéra-comique, un moment arrêté dans son essor musical, reprit un développement progressif, et, cette fois, pour ne plus s'arrêter. Boïeldieu, Auber, Hérold, Halévy, le poussèrent chaque jour plus avant dans la voie de progrès où il s'était engagé. Peut-être, car l'excès du bien devient lui-même un défaut, peut-être est-on sur le point d'aller trop loin en donnant à l'opéra-comique des formes qui lui feraient perdre les caractères distinctifs d'un genre caractéristique. L'opéra-comique de 1850 ne peut plus, ne doit plus être celui de 1780, mais il ne doit pas non plus lutter ambitieusement contre le grand opéra. Ce n'est encore qu'une tendance, mais il est bon de la signaler.

Tandis que tant de choses sont restées stationnaires ou même ont rétrogradé, l'opéra-comique a progressé. Nous constatons ce fait avec satisfaction. Ne soyons pas injustes à l'égard de nos pères, pas plus qu'envers les artistes qui faisaient leurs délices. Nous nous expliquons difficilement le plaisir qu'on éprouvait à voir représenter certains petits opéras-comiques qui nous semblent assez fades ; mais il faut tenir compte de l'exécution qui en faisait valoir les moindres détails. Les artistes, dont le talent s'était façonné aux exigences du genre, n'auraient pas brillé, comme chanteurs, à côté de ceux de notre temps ; mais ils étaient bien plus comédiens. Nos souvenirs ne remontent pas assez haut pour en pouvoir juger par expérience ; mais il paraît que rien n'était plus parfait que l'ensemble d'une pièce jouée à Feydeau par les premiers sujets de la troupe de 1810. Depuis qu'il a fallu chanter davantage, on s'est moins efforcé d'attacher par l'action scénique. C'était dans l'ordre naturel des choses. Nous ne nous en plaignons pas, puisque l'intérêt de l'art musical commandait qu'il en fût ainsi.

Plusieurs générations d'artistes ont déjà traversé la scène de l'Opéra-Comique dans les périodes que nous avons parcourues. A Elleviou, Martin, Gavaudan, Solié, Lesage, Juliet ; Mmes Saint-Aubin, Duret, Gonthier, ont succédé Ponchard, Chollet, Valère, Lafeuillade ; Mmes Rigaut, Pradher, Casimir, Boulanger, etc., qui feront bientôt place à d'autres virtuoses dont le talent se formera pour d'autres convenances lyriques.

Obligé de faire un long trajet en peu de temps, nous devons néces-

(1) Voir les numéros 1, 2, 3, 7, 11, 14, 20, 23, 42, 44 et 45.

sairement négliger beaucoup d'incidents qui se présentent sur notre route, et qui, s'ils sont de nature à intéresser nos lecteurs, auraient pour inconvénient d'étendre démesurément les limites de ce travail. Nous ne pouvons cependant point passer sous silence un des faits les plus importants de l'histoire du théâtre dont nous nous occupons. Il s'agit de la dissolution de l'ancienne Société de l'Opéra-Comique. Cette mesure avait été arrêtée en principe, fort arbitrairement et sans l'assentiment des intéressés, par le gentilhomme de la chambre de Charles X qui avait dans ses attributions la haute surveillance du théâtre Feydeau. La Société dissoute, un directeur responsable devait être nommé par l'autorité; la salle où elle exploitait son privilége était détruite; l'Opéra-Comique s'installait dans celle de Ventadour, qu'un spéculateur construisait en vue de la réalisation de ces mesures. Une partie des sociétaires acceptait ces conditions; une autre partie les repoussait comme attentatoires aux droits imprescriptibles de la propriété. Les premiers continuèrent leur service sous la direction de M. Guilbert de Pixéricourt; les derniers se retirèrent. Le public s'émut de cette affaire, à laquelle se mêlaient des combinaisons financières qui ne faisaient point honneur à certains grands personnages. Les tribunaux donnèrent gain de cause aux sociétaires opposants, qui firent une rentrée solennelle au bruit des applaudissements. Néanmoins, leur triomphe ne fut pas de longue durée. La Société était endettée; elle fut obligée de se dissoudre d'elle-même et d'accepter l'ordre de choses combiné par le gentilhomme de la chambre.

La nouvelle direction inaugura la salle Ventadour en 1829. Écrasée par ses frais énormes, elle succomba, laissant à ses héritiers la perspective d'un sort semblable au sien. L'Opéra-Comique quitta la salle Ventadour et s'établit dans celle de la place de la Bourse, où il retrouva des jours de prospérité. Enfin, par une nouvelle et heureuse combinaison, il émigra à Favart, où la fortune lui préparait une ère brillante. Voici en peu de mots l'histoire d'un coup d'État dramatique et de ses conséquences. Si nous n'avions dû nous faire une loi de la brièveté, nous aurions pu rapporter à ce propos plus d'une circonstance piquante et même quelque peu scandaleuse; mais c'est de la musique que nous avons surtout à nous occuper. Hâtons-nous de revenir à notre sujet principal.

Les commencements de la carrière de M. Halévy ont été marqués par les vicissitudes contre lesquelles ont à se débattre la plupart des jeunes musiciens qui ont entrevu les succès du théâtre dans leurs songes dorés et qui n'arrivent pour la plupart que meurtris au but, quand toutefois il leur est donné de pouvoir l'atteindre. Élève de Berton et de Cherubini, M. Halévy obtint en 1819 le premier grand prix de composition au concours de l'Institut. Il venait d'achever un petit opéra-comique intitulé les *Bohémiennes*, qu'il alla présenter aux sociétaires du théâtre Feydeau. Ce n'est pas le moment de débuter, lui dirent ceux-ci. Allez à Rome, revenez fort de l'expérience et de l'autorité que vous donnera le voyage d'Italie. Nous vous promettons de vous jouer à votre retour. Le jeune lauréat remporte les *Bohémiennes* et part pour Rome plein d'espoir dans l'avenir, bien que momentanément assez désappointé. Après deux ans d'absence, il revient et va de nouveau présenter les *Bohémiennes* aux sociétaires de Feydeau. Ceux-ci le jouèrent, mais non comme il l'avait entendu. Son opéra fut refusé sous prétexte de la nullité du poëme Les *Deux Pavillons*, dont il fit ensuite la musique, ne fut pas mieux accueilli. On se défiait énormément jadis des jeunes gens; qui n'avait la barbe grise n'inspirait guère créance en son mérite. Il faut reconnaître qu'au temps actuel ce préjugé a cessé d'avoir cours, et que les jeunes artistes se font ouvrir plus aisément les portes du temple de la gloire, comme on disait sous l'empire. M. Halévy remporta les *Deux Pavillons* comme il avait remporté les *Bohémiennes*. Sans se décourager, il fit l'*Artisan*. A cette fois, les comédiens, honteux sans doute de rebuter obstinément un artiste si courageusement obstiné lui-même dans son désir de parvenir, lui firent la grâce insigne d'accueillir son œuvre.

M. Halévy n'a pas débuté par un coup d'éclat; mais à qui cela est-il arrivé, si ce n'est à ceux qui ont eu le malheur de subir ensuite les tristes effets des réactions du caprice public? A peine l'a-t-on remarqué d'abord. En écoutant la musique de l'*Artisan*, on remarqua qu'elle était d'un bon style, comme cela ne pouvait manquer d'être de la part d'un élève de Cherubini; mais personne ne s'avisa d'y trouver le pronostic des succès du futur auteur de la *Juive* et des *Mousquetaires de la Reine*. La renommée de M. Halévy s'est donc établie doucement, progressivement. Ce sont les plus solides.

Quoi qu'il en soit, tout le monde sait qu'au théâtre il n'y a que le premier pas qui coûte. M. Halévy fit en collaboration avec M. Rifaut la musique d'une pièce de circonstance intitulée : le *Roi et le Batelier*. Puis vint le *Dilettante d'Avignon*, espèce de satire de l'italionomanie, où l'on applaudit avec raison des morceaux d'ensemble d'une très-bonne facture. M Halévy tira tout le parti qu'il put des poëmes insignifiants de la *Langue musicale* et des *Souvenirs de Lafleur*, pièce écrite pour la réapparition de Martin, dont la voix faisait toujours merveille malgré son âge avancé.

La *Juive*, sur laquelle nous n'avons plus à revenir autrement que pour cette simple observation, divisa en deux parties distinctes la carrière de M. Halévy. Jusqu'alors il y avait eu lutte entre lui et la fortune, lutte entre sa persévérance et les obstacles que le sort met sur le chemin des artistes comme pour les éprouver. Sa force s'en était accrue. A dater de la *Juive*, il n'a plus qu'à marcher d'un pas délibéré dans la voie du succès. La *Juive* était encore dans toute la fraîcheur de sa vogue à l'Opéra, quand il donna l'*Eclair* à l'Opéra-Comique. C'était de toute autre musique; l'art s'y présentait sous une forme entièrement différente; mais le compositeur n'y avait pas déployé un moins grand mérite. Un problème s'y trouvait résolu, celui d'un opéra-comique en trois actes, privé de la ressource des chœurs et dans lequel l'intérêt musical ne faiblissait pas un seul instant. M. Halévy dépensa dans ce charmant ouvrage, sans en être appauvri, comme on a pu fort bien le reconnaître par la suite, assez d'idées mélodiques pour faire une demi-douzaine de partitions bien fournies.

Nous n'analyserons pas toutes les partitions de M. Halévy; ce serait une étude qui aurait pour nous beaucoup d'attrait, mais qui nous conduirait trop loin. Disons que chacune de celles dont le célèbre artiste a enrichi le répertoire de l'Opéra-Comique est marquée d'un cachet spécial : les *Treize*, le *Guitarrero*, les *Mousquetaires de la reine*, le *Val d'Andorre*, la *Fée aux roses*, accusent bien une commune origine, par l'élégance de style et par la grâce de la forme; mais le compositeur a su y jeter une surprenante variété de coloris. Sa musique est toujours celle qui sied au sujet; la scène est rendue juste comme elle doit l'être. Voilà le secret de M. Halévy.

M. Ad. Adam débuta à l'Opéra-Comique vers la même époque que M. Halévy. On le connaissait déjà comme auteur d'un grand nombre de morceaux agréables intercalés dans les vaudevilles, quand il eut l'ambition très-naturelle et fort légitime d'appliquer son facile talent à des œuvres d'un ordre plus élevé. Les petites compositions qui avaient déjà rendu son nom populaire lui facilitèrent l'accès du théâtre Feydeau. MM. les sociétaires ne se firent pas trop tirer l'oreille pour monter le petit opéra de *Pierre et Catherine*, qui fut joué au commencement de l'année 1829. Ce n'était qu'un acte. Il est rare de débuter autrement. L'année suivante, M. Adam fit représenter *Dalinowa*, pièce en trois actes, dans laquelle il eut davantage l'occasion de montrer ce dont il était capable. Cet opéra réussit au-delà de ses espérances. *Joséphine*, le *Morceau d'ensemble*, le *Grand prix*, le *Proscrit* et *Une Bonne fortune*, avaient déjà confirmé la bonne opinion qu'on avait conçue de lui dès l'apparition de son premier ouvrage, quand vint le *Chalet*, en 1834. L'attente de ses amis eux-mêmes fut dépassée. La partition du *Chalet* fut considérée comme une des plus remarquables, dans le genre léger, qui eussent paru depuis longtemps à l'Opéra-Comique, et parmi celles qui ont paru depuis lors, il n'en est pas qui aient obtenu un plus juste succès. En 1835, M. Adam

donna deux petits actes écrits au courant de la plume : la *Marquise* et *Micheline*. Vinrent ensuite le *Postillon de Lonjumeau*, celui de ses opéras en trois actes où sa manière est le mieux caractérisée et qui fit le plus pour sa réputation dans la masse du public ; le *Fidèle Berger*, le *Brasseur de Preston*, la *Rose de Péronne*, *Régine*, la *Main de fer*, *Cagliostro*, le *Toréador*, qui furent successivement accueillis avec faveur. On a reproché à M. Adam de pécher par trop de facilité, de ne pas être assez sévère pour ses productions, et d'admettre trop légèrement les idées qui se présentent à son imagination, sans examiner parfois s'il ne dépendrait pas de lui de mieux faire. Nous gagerions qu'il sait parfaitement lui-même à quoi s'en tenir à cet égard. Il est du nombre de ces artistes qui n'écoutent que leur fantaisie et qui en suivent au hasard la marche aventureuse et parfois inégale. On ne niera pas qu'il n'ait mis dans tous ses opéras de charmants morceaux à côté d'autres qui ont, à la vérité, le défaut de manquer de distinction. Chaque organisation a sa loi spéciale qui la régit et à laquelle nul ne peut se soustraire complétement.

Nous revenons à Hérold pour signaler l'apparition de son chef-d'œuvre, *Zampa*, dont la belle musique a été admirée au moins autant à l'étranger qu'en France. La manière de l'artiste s'était agrandie ; il était allé peut-être au-delà de ce que pouvait apprécier le public de l'Opéra-Comique. La partition du *Pré-aux-Clercs*, d'un style plus vif, plus léger, plus français, disaient certains amateurs, eut un succès plus décidé. Hérold était désormais un des maîtres sur lesquels reposait la gloire de la scène lyrique. Il avait pour lui le fond et la forme, l'inspiration et la science, qualités qu'on trouve rarement réunies. Le *Pré-aux-Clercs* fut véritablement le chant du cygne. A peine la presse venait-elle d'enregistrer le triomphe d'Hérold, qu'elle eut à déplorer la mort prématurée de ce grand musicien. Hérold laissait un ouvrage inachevé; il fut terminé par M. Halévy, et représenté au mois de mai 1833, au milieu d'une douloureuse émotion.

M. Labarre était né avec la vocation de son art ; c'est l'opinion de tous les musiciens. Pourquoi n'a-t-il fourni qu'une carrière incomplète? Question à laquelle on ne peut répondre que par un seul mot : la destinée. Combien de chose en ce monde n'ont pas d'autre raison d'être ou de ne pas être. M. Labarre, auteur de romances qu'on a chantées partout avec acharnement et qui méritaient de toute façon leur popularité, obtint de prime-abord un poëme en trois actes de l'un des auteurs les plus experts, de M. Planard. Les *Deux familles* ne réussirent pas. On avait trop espéré de M. Labarre pour se contenter d'une œuvre estimable. L'*Aspirant de marine* fut mieux reçu; mais cet ouvrage n'avait pas assez d'importance pour réparer complétement le premier échec du compositeur. Le *Ménétrier* fut la dernière tentative de M. Labarre, qui paraît avoir renoncé définitivement à la scène lyrique, et qui semblait destiné, comme nous l'avons dit plus haut, à y prendre une place distinguée. On trouve dans ses partitions des choses qui décèlent le musicien d'un vrai mérite; mais elles n'ont pas ce cachet d'originalité qui seul donne la vie aux œuvres d'art. Nous rencontrerons plus tard M. Labarre sur un terrain où il n'eut pas de rival sérieux en France. Ce nous sera un dédommagement de la nécessité où nous avons été de formuler sur ses productions dramatiques un jugement que ses amis regarderont peut-être comme sévère.

Il y a peu d'exemples de compositeurs espagnols travaillant pour la scène française. Cet exemple fut donné par M. Gomis, qui fit jouer, en 1831, un opéra-comique intitulé le *Diable à Séville*. Cette originalité, dont nous parlions tout-à-l'heure, ne manquait pas à l'œuvre de l'artiste étranger; les mélodies du *Diable à Séville* avaient un cachet exotique auquel on ne pouvait pas se tromper. Malheureusement les convenances du genre qu'avait cru pouvoir aborder M. Gomis n'étaient pas assez observées. Sa musique fut trouvée piquante par les hommes du métier; mais elle ne fit qu'une faible impression sur le public. Deux autres opéras donnés ensuite par M. Gomis, le *Revenant* et le *Portefaix*, n'eurent pas davantage le privilége de lui concilier les sympathies de la foule. Le chagrin qu'il en conçut ne fut pas étranger à sa fin prématurée.

L'auteur de *Masaniello* n'était point parvenu au terme de sa carrière active; il n'avait pas dit son dernier mot au public de l'Opéra-Comique. Le *Livre de l'Ermite*, la *Prison d'Edimbourg*, *Une journée de la Fronde*, la *Grande Duchesse* et *Thérèse*, fixèrent encore sur lui l'attention; mais quoi qu'on remarquât dans ces différents opéras des morceaux dignes de M. Carafa, ils n'ajoutèrent pas sensiblement à la renommée que lui avaient faite le *Solitaire*, la *Violette* et sutout *Masaniello*. Cette renommée était déjà, du reste, fondée sur des titres irrécusables.

De temps en temps nous avons à constater des tentatives qui accusent plus de bon vouloir que d'aptitude, de la part d'artistes qui ne sont pas nés sous l'étoile spéciale des compositeurs dramatiques. Dans le nombre se trouvent des lauréats de l'Institut. L'insuccès de leurs efforts ne prouve ni contre eux-mêmes, ni contre l'utilité des concours, ni contre la science enfin. On peut être un excellent musicien et n'avoir pas la vocation du théâtre. M. Pâris avait parfaitement mérité son prix, bien qu'il n'ait pu faire agréer du public le petit opéra de la *Veillée*, qu'il donna en 1831.

M. Casimir Gide, après avoir fait, comme essai, la musique d'un drame joué aux Nouveautés, aborda plus sérieusement la scène en donnant, en 1831, le *Roi de Sicile* à l'Opéra-Comique. En 1834, il écrivit l'*Angelus*. On a vu qu'il avait également composé la musique de plusieurs ballets.

M. Blangini eut un retour de jeunesse. Il n'était pas oublié comme compositeur de romances; mais c'est tout au plus si la nouvelle génération savait qu'il avait fait des opéras, lorsqu'il reparut en 1832 avec le *Premier pas*, suivi des *Gondoliers* à quelques mois d'intervalle. Il y avait quelque vingt-cinq ans que M. Blangini gardait le silence. Des indiscrets demandèrent pourquoi il s'était décidé à le rompre.

Voulant introduire sur la scène de l'Opéra-Comique le genre bouffe proprement dit, M. Fétis fit le *Mannequin de Bergame*. La réserve qui nous était commandée pour les productions précédentes du même auteur, ne nous permet pas d'être plus explicite cette fois. Nous dirons seulement que le *Mannequin de Bergame* est resté longtemps au répertoire.

Plusieurs des compositeurs que nous avons vus débuter dans la période décennale précédente, ont reparu dans celle-ci, mais sans imprimer à leurs travaux l'activité nécessaire pour fonder l'édifice d'une réputation populaire. Nous citerons dans le nombre : M. Leborne, qui donna *Cinq ans d'entr'acte* et *Lequel?*; M. Berton fils, auteur du *Château d'Urtuby*; M. Rifaut, qui fit représenter *André ou la Sentinelle perdue* et *Gasparo*; M. Batton, dont le *Remplaçant* fut joué en 1837; Prosper de Ginestet, amateur, qui livra encore au jugement du public le *Mort fiancé*.

M. Auber est inépuisable. Il a toujours à sa disposition des idées fraîches, piquantes. A celles qui manqueraient de nouveauté, car l'artiste doué d'une grande facilité de production est parfois exposé à rentrer dans des sentiers qu'il a déjà parcourus, il donne le charme d'une forme élégante et spirituelle. Il reste toujours le maître par excellence pour le rendu de la scène, dans les ouvrages du genre qu'on peut appeler de demi-caractère. Nul n'a plus que lui le don d'exprimer par la musique le sens des paroles. De 1834 à 1849, il ajoute à son répertoire déjà si riche : *Lestocq*, le *Cheval de Bronze*, *Actéon*, les *Chaperons blancs*, l'*Ambassadrice*, le *Domino noir*, *Zanetta*, les *Diamants de la couronne*, la *Part du Diable*, la *Sirène*, la *Barcarole*, *Haydée*. Ceux qui font le calcul de ce que M. Auber a déjà dépensé d'imagination croyent, à chacune des productions qu'il fait paraître, qu'il a épuisé son capital mélodique; mais le fécond auteur ne tarde pas à leur donner la preuve du contraire. Il est homme à tromper longtemps encore les prévisions à cet égard.

Nous disions tout à l'heure de M. Blangini qu'il avait eu un retour de jeunesse. Ce fut aussi ce qui arriva à M. Paër. Tout le monde

croyait la carrière de l'auteur de l'*Agnèse* terminée à tout jamais, lorsqu'il donna le *Caprice de femme*, petit opéra-comique qui, bien qu'écrit d'une plume exercée, n'ajouta cependant rien à sa valeur d'artiste.

Des romances et des chansons d'une incontestable originalité avaient fait à Monpou de nombreux partisans, plus encore parmi les peintres et parmi les littérateurs de l'école romantique, que parmi les musiciens et dans le public proprement dit. On le crut appelé à de brillantes destinées lyriques. Frédéric Soulié lui procura l'occasion de justifier cet horoscope favorable en faisant à son intention le poëme de l'opéra des *Deux Reines*. Monpou y fit preuve d'un certain mérite, mais sans réaliser ce qu'attendaient de sa verve des amis trop bien prévenus. Il donna ensuite le *Luthier de Vienne*, *Piquillo*, le *Planteur* et *Lambert Simnel*, ouvrages où l'on remarque de fort bons morceaux, mais dont aucun n'offre l'ensemble des qualités qui seul rend les œuvres d'art viables.

Un lauréat de l'Institut, M. Despréaux, donna le *Souper du mari* en 1833 et la *Dame d'honneur* en 1838. Depuis lors, rien n'est venu révéler son intention de tenter de nouveau la fortune du théâtre.

M. Eugène Prévost, vainqueur également dans la lutte académique, prit, avant de partir pour Rome, un chemin détourné pour arriver à l'Opéra-Comique. Le théâtre de l'Ambigu, qui, par bizarrerie, essayait de se constituer en théâtre lyrique, accueillit l'*Hôtel des Princes*, orné d'une musique de sa façon. L'Opéra-Comique ne lui garda pas rancune pour cet appui prêté à une entreprise rivale; il le prouva en montant son opéra de *Cosimo* qui réussit. Les productions de M. Prévost, postérieures à ces deux essais, sont : les *Pontons de Cadix* et le *Bon garçon*. Depuis 1837, ce compositeur n'a plus eu de commerce avec la muse dramatique.

L'Opéra-Comique, tout français qu'il est, ne repousse pas les avances des compositeurs étrangers. N'est-ce pas le cas de rappeler le fameux : non quoique...., mais parce que...., attendu qu'il est dans les habitudes comme dans les devoirs de Paris de se montrer largement hospitalier. M. Marliani, musicien de mérite et de goût, fit jouer en 1834 le *Marchand forain*, dont la partition, sans poser son auteur comme un homme de génie, lui valut l'estime des artistes ses confrères à cause de la facilité italienne de son style.

Donizetti eut à son tour droit de bourgeoisie sur la seconde scène lyrique de France. La *Fille du régiment* ne sera pas inscrite sur la liste des œuvres du maître enlevé si tôt à l'art qu'il pouvait encore brillamment servir, à côté de la *Favorite* et de *Lucie*; mais sur bien des pages de cette partition est imprimé un cachet qui en constate l'origine. La *Fille du régiment* a été représentée avec succès en France, mais c'est en Allemagne surtout qu'elle a été l'objet d'une faveur extraordinaire. Sur vingt représentations données dans les théâtres de la Prusse, il y en a dix au moins dont la *Fille du régiment* fait les frais.

Il est inutile de rappeler jusqu'à quel point la romance de la *Folle* répandit en peu de temps la renommée naissante de M. Grisar. Comment le théâtre ne se serait-il pas empressé de monter les ouvrages d'un compositeur qui avait su conquérir de prime abord et à si peu de frais la faveur publique? M. Grisar donna à l'Opéra-Comique *Sarah*, puis l'*An mil*, puis les *Travestissements*. Quoiqu'il n'eût pas à se plaindre de l'issue de ces trois tentatives, il comprit qu'il avait besoin de travailler encore, et prit la résolution d'aller demander à l'Italie le complément de son éducation d'artiste. Après avoir laissé pendant plusieurs années mûrir son talent au soleil de Naples, il revint avec la partition de *Gilles ravisseur*. Ce joli ouvrage donna gain de cause à ceux qui avaient bien auguré de son avenir.

Ce furent aussi des romances, et de charmantes, comme chacun sait, qui frayèrent à Mlle Loïsa Puget le chemin de l'Opéra-Comique. Le *Mauvais œil* offrit une agréable collection de ces petits morceaux que Mlle Loïsa Puget savait si bien faire. On aurait été dans le vrai en appelant cet opéra un album mis en scène.

On disait : les maîtres du théâtre musical s'en vont et leurs successeurs ne paraissent pas. Des gens aux fâcheux pronostics murmuraient en soupirant le mot de décadence. Un jeune compositeur débute par un tout petit acte, et l'espoir renaît au cœur de ces gens trop prompts à se désoler. Le jeune compositeur était M. Thomas; la *Double Échelle*, tel était le titre du petit acte par lequel il entrait si heureusement dans la carrière. M. Thomas n'avait imité personne; il avait été lui, et personne ne pouvait lui contester l'originalité des idées. Il y eut un petit mouvement de réaction lorsqu'il donna le *Perruquier de la Régence*, par la raison qu'on était décidé à ne pas le tenir quitte à moins d'un chef-d'œuvre; mais les juges impartiaux furent plus justes et attendirent le jeune musicien à de nouvelles épreuves. Le *Panier fleuri*, *Angélique et Médor*, *Mina*, le *Caïd*, ont prouvé à différents degrés que M. Thomas était loin d'être un artiste d'un mérite vulgaire. Si ce n'était dépasser les bornes que nous avons prescrites à notre travail, nous dirions que le *Songe d'une nuit d'été* a confirmé récemment en grande partie les prévisions favorables qu'avait fait naître l'apparition de la *Double Échelle*.

Toujours animé de la noble ambition de marcher sur les traces de son illustre père, M. Boïeldieu fils donna *Marguerite*, l'*Aïeule* et le *Bouquet de l'Infante*. L'avenir nous apprendra jusqu'à quel point M. Boïeldieu a en lui de quoi réaliser ce désir, louable quoi qu'il en soit.

Comme plusieurs auteurs déjà cités, ce fut par les succès de salon que M. Clapisson se ménagea les moyens de parvenir au théâtre avec une réputation qui déjà fixait sur lui l'intérêt. La *Figurante*, la *Symphonie*, *Frère et Mari*, le *Pendu*, les *Bergers-Trumeau*, *Gibby la Cornemuse*, lui composent un bagage suffisant pour qu'il ne soit pas oublié des historiens futurs de la scène lyrique, sans compter qu'il lui reste l'avenir, père de l'imprévu.

L'accès de l'Opéra-Comique est ouvert d'abord aux artistes: c'est de toute justice; mais il n'est pas fermé aux amateurs de talent. C'est à ce titre que M. le duc de Feltre le trouva libre en 1834 pour sa petite partition du *Fils du Prince*, et que M. le prince de la Moskowa fit admettre en 1840 le *Cent-suisse*.

Un autre amateur, M. Luce, vint de Douai solliciter la mise en scène de l'*Élève de Presbourg*. Le public parisien fit gracieusement au compositeur de province les honneurs de la capitale.

L'espace va nous manquer. Hâtons-nous de citer quelques compositeurs qui, pour divers motifs, n'ont laissé de leur passage sur la scène de l'Opéra-Comique qu'une trace plus ou moins éphémère, les uns pour n'y plus reparaître sans doute, les autres, heureusement, avec espoir de retour.

M. Fontmichel donne, en 1836, le *Chevalier de Canolle*.

M. Godefroid fait représenter le *Diadesté* dans la même année.

L'*Automate de Vaucanson* de M. Bordèse voit le jour en 1838. *Jeanne de Naples* et le *Sultan Saladin* viennent ensuite.

Eva et les *Deux Voleurs* prouvent que M. Girard n'est pas seulement un chef d'orchestre de premier mérite.

M. Montfort obtient les bonnes grâces du public par la partition de *Polichinelle*, jouée en 1840. Il fait ensuite la *Jeunesse de Charles-Quint*, *Sainte-Cécile* et la *Charbonnière*.

M. H. Collet donne l'*Ingénue* en 1841.

La *Maschera* de M. Kastner paraît en 1842.

Nous demandons pardon à plusieurs des compositeurs, hommes incontestablement fort distingués, de nous borner à cette sèche nomenclature; mais, nous l'avons dit, l'espace commence à nous manquer, et puis leurs ouvrages datent de trop peu de temps pour qu'il soit nécessaire de dire ici par quelles qualités ils se distinguent : c'est au vu et su de tout le monde.

M. Potier avait débuté en 1842 par *Mlle de Mérange*. A cet opéra il ajouta le *Caquet du couvent* et *Il signor Pascarello*.

Aux *Deux Bergères*, M. Boulanger fit succéder *Une voix* et la *Cachette*.

Déjà connu par de brillants succès de société, M. Flotow voulut consulter l'opinion plus indépendante du public qui achète à la porte

d'un théâtre le droit de se prononcer librement; il donna l'*Eselave de Camoens*, qui trouva des juges sans rigueur.

Il existait en France une opinion, ou, si l'on veut, un préjugé, contraire aux musiciens anglais. M. Balfe prouva, par les partitions du *Puits d'amour* et des *Quatre fils Aymon*, qu'il n'est pas, dans tous les cas, de règle absolue.

Citons encore rapidement : M Boëly, pour le *Bal du sous-préfet*; M. Cadaux, pour les *Deux gentilshommes*; M. Bousquet, pour les *Mousquetaires*; M. Bourges, pour sa gracieuse partition de *Sultana*; M. Bazin, pour le *Trompette de M. le Prince*, le *Malheur d'être joli*, et la *Nuit de la Saint-Sylvestre*; M. Beauplan, pour le *Mari au bal*; M. Doche, pour la *Veuve du Malabar*; M. Le Prévost, pour le *Dormeur éveillé*; M. Boisselot, pour la jolie musique de *Ne touchez pas à la reine*; M. Héquet, pour le *Braconnier*; M. Limnander, pour sa partition remarquable des *Monténégrins*; et M. Maillart, enfin, pour le *Moulin des tilleuls*.

Nous éprouverions beaucoup de regrets d'être obligé de nous borner à ces énoncés de titres, si les ouvrages rappelés dans la dernière partie de notre revue n'avaient été analysés depuis peu dans les colonnes de la *Gazette musicale*, et s'il était possible que le lecteur eût oublié l'appréciation qu'en a donnée le spirituel écrivain habituellement chargé de la critique des théâtres dans ce recueil.

Ici prend fin le chapitre destiné à l'histoire semi-séculaire de l'Opéra-Comique. Il n'est pas sans doute sans erreurs et sans omission; nous prions les intéressés d'excuser des torts bien involontaires.

EDOUARD FÉTIS.

THÉATRE ITALIEN.

Réouverture. — Mme Sontag dans la *Sonnambula*.

Le premier pas est fait : le Théâtre-Italien a rouvert ses portes, et nous avons retrouvé la foule brillante qui l'avait déserté depuis deux hivers. Cette foule lui restera-t-elle, comme autrefois, constamment fidèle et dévouée? Les soirées du Théâtre-Italien rentreront-elles dans le programme des fêtes obligées que le grand monde parisien s'impose pour son plaisir, et aussi pour sa vanité? Là est le problème. M. Lumley se flatte de le résoudre à son avantage, et nous croyons que si le secret en est donné à quelqu'un, c'est à lui, qui a déjà résolu bien d'autres difficultés. La tâche est rude sans doute, pour cette saison surtout, mais enfin nous avons des garanties dans plusieurs des noms d'artistes dont se compose la troupe nouvelle; nous en avons dans le talent vraiment rare et tout à fait exceptionnel de la cantatrice que le jour de l'ouverture nous a ramenée après vingt ans.

Mme Sontag avait été jugée dans les concerts donnés au Conservatoire. D'un accord unanime on avait reconnu en elle le phénomène d'une conservation extraordinaire de voix, de talent et de figure. On dirait que les années, au lieu de compter double comme pour certains artistes éloignés de la scène, n'ont été pour elle que de six mois. Il restait à la voir sur le théâtre : elle s'y est montrée, et la sentence n'a pas changé. Depuis le printemps dernier, Mme Sontag a beaucoup perdu de cet embonpoint que lui avaient valu ses doux loisirs. Sa taille a repris la finesse juvénile que le rôle de la *Somnambule* exige plus qu'un autre. Quant à sa voix, elle n'a ni gagné, ni perdu. C'est toujours le même instrument de qualité exquise, de flexibilité sans égale, touché, manié, effleuré avec un art infini. La première cavatine a fourni le complet spécimen de ce que savait et pouvait la cantatrice dans le style de chant pur et *spianato*, dans la vocalise élégante et hardie. Dans le petit duo *Son geloso*, elle a encore chanté avec le même goût, la même délicatesse. On l'attendait au finale, qui demande un plus large déploiement de forces vocales et d'animation dramatique. Eh bien, Mme Sontag s'est victorieusement tirée de cette épreuve. Elle n'a pas craint de jouer avec entraînement, comme autrefois elle l'avait fait dans la Dona Anna de *Don Juan*. Elle a été aussi actrice qu'il fallait l'être; elle a bien rendu la situation. Dans l'acte suivant, il y a eu peut-être excès de calcul et d'art dans la façon dont elle a compris toute la scène de somnambulisme. Elle a un peu trop endormi sa voix, et le contraste du réveil n'a pas été assez éclatant. Aux représentations suivantes, la cantatrice a modifié son système, et l'effet y a beaucoup gagné.

Calzolari, le jeune ténor à la voix franche et timbrée, sortant naturellement et sans effort, avait aussi une grande épreuve à subir. Il succédait à Rubini, d'impérissable mémoire, dont ce rôle d'Elvino était le triomphe, à Mario qui l'avait calqué d'après Rubini. Calzolari n'a égalé ni l'un ni l'autre de ses prédécesseurs, mais il a réussi par lui-même, et sans être le reflet de personne. Il a chanté, il a joué d'après son instinct; il a fait plaisir, et le public lui a su gré de ce qu'il donnait, non moins en talent présent et comptant qu'en espérances.

La *Sonnambula* n'a que deux rôles; les autres ne valent pas la peine qu'on s'en occupe : aussi, les a-t-on toujours sacrifiés, excepté celui du comte, que Tamburini, et après lui, Morelli, ne dédaignaient pas. Nulle autre partition n'est plus essentiellement marquée au cachet de son auteur. On y sent la puissance de l'idée mélancolique et tendre, qui fut tout le génie de Bellini. Là où cette idée manque, il n'y a plus rien, ni art, ni métier, ni effort quelconque; quand l'idée revient, la partition se relève et s'élève très-haut. Quelles délicieuses cantilènes que celles que Bellini a mises dans la bouche d'Amina et d'Elvino! Quel air pathétique et touchant que celui du second acte : *Il più tristo de'mortali!* Quelle grande inspiration que celle du finale et quel heureux emploi de l'unisson!

Rien n'a été changé dans l'orchestre, dont M. Bousquet a si justement conservé la direction. Dans un solo de cor, M. Paquis, successeur de Gallay, qui a pris sa retraite, a mérité les bravos traditionnels. M. Gauthier a aussi conservé la direction des chœurs; M. Eckert a été nommé chef du chant; c'est tant mieux pour le théâtre.

Mardi prochain, après quatre représentations de la *Sonnambula*, un autre opéra de Bellini, *Norma*, prendra sa place sur l'affiche pour les débuts de Mme Fiorentini, dans le rôle principal, et de Mme Giuliani (Mme Julian, de l'Opéra français), dans celui d'Adalgise.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

Reprise du *Toréador*.

On a remis au courant du répertoire le joli opéra, le *Toréador*, dont les représentations avaient été interrompues par l'accident vocal de Mme Ugalde. Cette partition d'un style alerte, preste et leste, est bien dans le caractère du véritable opéra-comique. Comme Dalayrac qui exhuma le vieil air de *Marlborough* ou *Malbrouk* dans son *Renaud d'Ast*; comme Boïeldieu qui fit du vieux pont-neuf : *Au clair de la lune, mon ami Pierrot*, un diamant scintillant de mille étincelles mélodiques et harmoniques, dans son opéra des *Voitures versées*; M. Adam a fait un écrin vocal de la vieille chanson : *Ah! vous dirai-je, maman*, etc.; et Mme Ugalde se pare de toutes les pierreries, de toutes les perles de cet écrin, de façon à faire applaudir de toute la salle ce luxe artistique et de brillante vocalisation, après lequel il n'y a plus de difficultés possibles.... si ce n'est celle de chanter simplement et avec l'expression du cœur.

La population musicale de Paris, et même de la France, peut se diviser en quatre parties : le premier quart aime la musique savante, hardie et progressive, le second quart ne connaît et ne veut connaître que la musique italienne, c'est-à-dire l'artstationnaire, l'admiration routinière et de convention, le dilettantisme enfin; il faut aux deux derniers quarts ou à la moitié de cette population de la mélodie franche, neuve autant que possible, mais régulière, avec une harmonie claire, une instrumentation riche, mais plus élé-

gante qu'assourdissante, tout cela formant un tissu transparent jeté sur une action dramatique, facile, comique et claire aussi, ce qui constitue l'œuvre appelée opéra comique, genre éminemment national. C'est en ce genre que nos compositeurs français excellent surtout. L'art de bien dire et celui de bien chanter, qui semblent s'exclure l'un l'autre, rendent la profession d'acteur d'opéra comique fort difficile; voilà pourquoi on ne saurait donner trop d'encouragements à ceux qui s'exercent consciencieusement à cet art complexe dans lequel se distingue M. Battaille, qui, jusqu'à ce jour, et depuis son entrée dans la carrière dramatique et lyrique, s'est montré dans des rôles de divers caractères excellent chanteur et bon comédien. C'est ce qu'on appelle un artisle souvent inspiré, et toujours soigneux de la justesse de l'intonation, de la mesure, de la vérité du costume, et du comique de bon goût. Il a donné de nouvelles preuves de ces qualités dans le personnage du *Toréador*, qu'il joue d'une manière très-amusante. Indépendamment de son éblouissante vocalisation, Mme Ugalde nous représente par son air malin, décidé, son joli costume, et même un léger embonpoint qui lui est survenu et qui lui va fort bien, une de ces actrices égrillardes et pleines de verve de l'ancienne comédie italienne. De façon que l'ouvrage est joué avec un délicieux ensemble par l'actrice et les acteurs, Battaille et l'excellent Mocker, en y comprenant le flûtiste, qui prouve qu'il est digne de lutter, si ce n'est corps à corps, du moins voix à voix, contre l'habile vocalisatrice.

HENRI BLANCHARD.

CONSERVATOIRE NATIONAL

DE MUSIQUE ET DE DÉCLAMATION.

DISTRIBUTION DES PRIX.

Il y avait bien longtemps qu'un ministre de l'intérieur n'était venu présider la séance annuelle où se distribuent les prix mérités par les élèves. Sous le règne de Louis-Philippe, MM. d'Argout, Montalivet et Gasparin avaient été les derniers à donner au Conservatoire ce témoignage d'intérêt et d'estime. Les longues mémoires n'avaient pas oublié qu'en l'an X de l'ancienne république (1802), le premier consul, accompagné de son ministre Chaptal, assistait à la cérémonie, qui alors avait lieu dans la salle de l'Opéra. Sous la république nouvelle, M. Baroche a eu le bon esprit et le bon goût de renouer la chaîne des traditions : en véritable ami des arts et des artistes, il a saisi l'occasion de prouver que les sympathies intelligentes de l'homme privé ne s'étaient pas effacées chez le ministre. L'excellent discours qu'il a prononcé en fait foi. A plusieurs reprises les applaudissements unanimes ont interrompu cette allocution, que nous sommes heureux de reproduire textuellement. Voici donc en quels termes M. Baroche s'est exprimé :

Messieurs,

Cette solennité est pour vous un jour de fête, et c'est avec bonheur que je viens la présider; je n'ai voulu céder à aucun autre le plaisir d'encourager vos travaux et de récompenser vos succès.

Un gouvernement ami du progrès ne saurait trop protéger ces arts qui, par des jouissances délicates et pures, exaltent les plus nobles instincts, les sentiments les plus élevés; qui, sous le charme de douces émotions, réunissent et dominent chaque jour tant de volontés contraires, tant de passions diverses, et honorent l'humanité en adoucissant les mœurs.

Aussi, en France, la musique et l'art dramatique ont-ils pris rang parmi les gloires nationales et mérité la constante sollicitude de tous ceux qui ont voulu la grandeur et la prospérité de notre patrie.

Mais, ne l'oublions pas, ce n'est que dans la paix, sous l'égide des lois, au milieu de la sécurité publique, par la confiance dans l'avenir, que les arts peuvent se développer et fleurir.

Dans ces temps d'agitations et de discordes, qu'au moins l'amour des arts nous réunisse et répande dans les âmes l'esprit de paix et de conciliation.

Pour maintenir le Conservatoire au rang où il s'est placé, et pour faciliter encore ses progrès, nous avons tenté cette année d'ajouter quelques améliorations nouvelles à l'excellente organisation de cette école. Il fallait aider au mouvement général qui tend à répandre et à populariser de plus en plus l'art musical en France. Sur la demande du gouvernement, et grâce à la sollicitude éclairée de l'Assemblée nationale, une allocation supplémentaire portée au budget de 1850 a permis d'établir une classe nouvelle d'enseignement simultané du chant. Déjà de nombreux élèves se sont présentés, et il est permis de penser que cette fondation répondra aux espérances qu'elle a fait concevoir.

C'est dans un intérêt non moins grave que l'inspection des écoles des départements a été régularisée. Cette inspection, en rattachant par des liens plus intimes les succursales de province au Conservatoire de Paris, ramènera vers ce foyer des hautes études les sujets dont les dispositions promettraient des artistes distingués.

Enfin, Messieurs, une mesure vivement désirée est venue compléter, pour ainsi dire, ce bel établissement en affectant définitivement au service exclusif du Conservatoire la salle des Menus-Plaisirs, asile modeste consacré aux exercices et aux débuts des élèves, qui a vu se former tant de grands artistes et qui garde l'écho de si nobles accents. Ces glorieux souvenirs vous appartiennent désormais, et chaque année y viendra ajouter des souvenirs nouveaux et de nouvelles gloires.

Pourquoi faut-il que, ne voulant parler que de vos succès et de vos conquêtes, je me sente amené à vous entretenir, en ce jour de fête, des pertes qui vous ont frappés.

L'année qui s'achève a vu s'éteindre, dans la personne de Mme Branchu, une des gloires les plus anciennes et les plus brillantes de cette école. Admirée pendant de longues années sur notre première scène lyrique, elle avait su mériter, avec les hommages qui s'adressent au talent, la considération qui honore le caractère; la mort l'a surprise dans sa retraite, heureuse par ses amis, riche par ses bonnes œuvres.

Un de vos illustres maîtres a fait son éloge en quelques mots :

« Aimée et admirée, a-t-il dit, pendant sa vie, regrettée et pleurée après sa mort : voilà toute l'histoire de Mme Branchu. »

Quelle plus belle histoire, messieurs, pour une femme, pour une artiste!

N'oublions pas, parmi les pertes les plus douloureuses que les arts aient subies cette année, la mort d'un de ces hommes modestes, passionnés pour l'art, dont ils semblent destinés à retrouver les titres, à perpétuer les traditions, de M. Bottée de Toulmon, bibliothécaire au Conservatoire! Créateur de la bibliothèque qu'il dirigeait depuis 1831, M. Bottée de Toulmon a doté le Conservatoire de collections classiques, et surtout d'œuvres de musique religieuse qui lui manquaient complétement. Grâce à ses persévérantes recherches, cette collection réunit aujourd'hui les œuvres les plus remarquables des maîtres depuis le XIIIe jusqu'au XVIe siècle, et l'œuvre entière de Palestrina.

C'est presque une dette de l'État que j'acquitte, Messieurs, en rappelant les services de votre savant bibliothécaire, qui, dévoué jusqu'au sacrifice, a constamment refusé de toucher aucun traitement à raison de ses fonctions.

Mais, Messieurs, ces pertes qui vous affligent ne vous affaiblissent pas, et de nouvelles illustrations remplacent celles que vous avez perdues.

Chaque année, de jeunes et ardentes intelligences se vouent aux études musicales et dramatiques, et, par leur active émulation, concourent à étendre le domaine de l'art et à en élever le niveau.

Chaque année sortent de vos rangs, pour s'élancer sur un plus vaste théâtre, des talents destinés à grandir sous le patronage d'un public éclairé.

Sur notre seconde scène lyrique, deux jeunes artistes formées dans cette école ont conquis par de brillants débuts une position que l'avenir ne pourra que développer encore.

La Comédie-Française a vu se produire, dans un jour de solennelle épreuve, au milieu des plus légitimes acclamations, un jeune talent, riche à la fois du présent et de l'avenir, digne enfin des maîtres habiles qui ont dirigé ses études.

Ces succès dès à présent obtenus et ceux qui vous sont réservés se préparent et se développent avec le concours de professeurs célèbres et dévoués, sous la direction de l'homme éminent qui préside à vos travaux : maître illustre dont la célébrité est une des gloires de la France et qui sait si bien comment doivent être interprétés et aussi comment se créent les chefs-d'œuvre. Ses précieux conseils dirigent vos études, tandis que, joignant l'exemple au précepte, son imagination féconde, qui puise depuis tant d'années aux sources du succès sans les tarir, achève au milieu de vous des œuvres destinées à accroître sa renommée et votre légitime orgueil.

Dirigé par un tel chef et par de tels maîtres, justement entouré de la solli-

citude des pouvoirs publics, le Conservatoire a vu s'augmenter le nombre de ses élèves et s'étendre le cercle de ses études. Le Gouvernement sera toujours disposé à concourir, dans la mesure de son initiative, à la prospérité de cette école nationale que l'Europe nous envie et dans laquelle se perpétuent avec tant de persévérance et d'éclat les hautes traditions des arts qui charment et honorent les nations civilisées.

En terminant ce discours, le ministre a serré affectueusement la main de M. Auber, auquel il venait de rendre un hommage si flatteur, accueilli et en quelque sorte souligné par les bravos redoublés de l'auditoire. La distribution des prix a immédiatement commencé. Auprès du ministre étaient assis au bureau MM. Auber, Bixio, président de la commission des théâtres; Chaix-d'Est-Ange, Mérimée, Frémy, Edouard Charton, membres de cette commission; Louis Perrot, secrétaire; Guizard, directeur des Beaux-Arts; Edouard Monnais, commissaire du gouvernement.

Un seul incident a marqué le défilé des élèves qui venaient recevoir leurs prix et accessits de la main même du ministre; c'est le mouvement de curiosité soulevé au nom de Mlle Madeleine Brohan, qu'on se flattait de voir descendre de son piédestal du Théâtre-Français pour réclamer modestement son premier prix de comédie; mais un vif désappointement s'est fait sentir, lorsque la jeune actrice a trompé la curiosité par son absence. On a dit que Mlle Madeleine Brohan était retenue par une douleur au pied. Nous ne savons trop qui a prétendu que c'était là un des *Contes de la Reine de Navarre*: nous croyons au contraire que Mlle Brohan était indisposée, sérieusement indisposée; sans quoi elle ne se serait pas privée d'un succès qui aurait pu être le plus brillant de toute sa carrière. Le discours du ministre le lui avait préparé; son seul aspect eût fait le reste.

Après la distribution, M. Baroche a quitté l'estrade pour prendre place dans la loge d'honneur, où il est resté jusqu'à la fin de la séance, écoutant avec une attention constante et applaudissant avec une égale gracieuseté.

L'exercice commençait par une ouverture de M. Charles Galibert, élève de M. Halévy. Ce morceau, d'une facture agréable et facile, a l'immense avantage d'être sans prétention autre que celle de flatter l'oreille et de ne pas viser plus haut qu'il n'atteint. C'est un début de bon augure pour son auteur, qui concourra l'année prochaine à l'Institut et qui nous paraît appelé à se distinguer dans la lice.

Le duo, pour deux pianos, composé par M. Zimmerman, a réuni, suivant l'usage, le premier prix des classes de femmes et celui des classes d'hommes, qui, dans les concours, ont obtenu soit l'unanimité des voix, soit le plus grand nombre des suffrages.

Pour cette année, c'était d'un côté Mlle Vidal, de l'autre M. Planté, virtuose âgé de onze ans et quelques mois. Plusieurs passages du morceau lui ont permis de montrer de quelle légèreté de doigts, de quelle délicatesse de sentiment l'avait doué la nature; mais obligé qu'il était de partager avec Mlle Vidal, d'ailleurs fort digne aussi d'être entendue, il n'a pu développer son jeune talent dans tout ce qu'il a de vraiment précoce et extraordinaire.

Voici la seconde fois que l'aubade composée par M. Bazin sert de cadre à toute la famille des instruments à vent, auxquels s'adjoignent le violoncelle, la contrebasse et la harpe. Nous avons déjà dit ce que nous pensions de ce morceau difficile à écrire, intéressant à entendre. C'est une espèce de tour de force exécuté par l'auteur avec infiniment de souplesse et d'aisance. Plusieurs premiers prix de l'année dernière avaient été convoqués pour les parties dans lesquelles la présente année n'avait produit que des seconds prix ou des accessits. L'ensemble de l'exécution a été satisfaisant. M. Guéroult s'est distingué sur le violoncelle; les cors et le trombone, MM. Bonnefoy, Maury et Cerclier jeune, ont aussi été remarqués.

En exécutant le premier morceau du 8e concerto de Rode, M. Cout a confirmé l'opinion que nous en avions déjà. C'est un violoniste pur, élégant, correct, qui ne s'éloigne pas des sentiers battus et n'accorde rien aux caprices de la mode. Ce sera un des conservateurs de l'ancienne école, qui avait bien son mérite: à d'autres que lui l'honneur et le danger d'en créer une nouvelle.

M. Chapuis, Mlles Lemaire et Wertheimber chantaient le troisième acte d'*Othello*. M. Chapuis a toujours une voix admirable, mais rien de plus. Mlle Lemaire a trop de talent pour ne pas se tirer honorablement du rôle de Desdémone, mais elle obtiendra bien plus de succès dans le genre de l'opéra-comique, où elle est engagée et débutera bientôt. Mlle Wertheimber a fait quelque chose du tout petit rôle d'Emilia: sa belle voix, sa belle taille, sa physionomie dramatique, s'y sont révélées dans le peu de notes et de moments que le rôle comporte: celui de Desdémone l'attend pour un autre jour.

Enfin, le troisième acte des *Mousquetaires de la Reine* a couronné l'œuvre. Le second acte du *Philosophe marié*, avec Mlle Brohan, devait séparer l'acte d'*Othello* de celui des *Mousquetaires*; le mal de pied s'y opposant, les deux actes musicaux se sont succédé sans intervalle. MM. Sujol, Riquier, Merly; Mlles Tillemont et Devisme jouaient les rôles si bien créés par Roger, Mocker, Hermann-Léon; Mlles Lavoye et Darcier. Les élèves ont fait de leur mieux pour ne pas rester trop loin de leurs modèles. Comme Mlle Lemaire, Riquier est engagé à l'Opéra-Comique; il y débutera dans un ouvrage dont Ambroise Thomas compose la musique. Merly, qui avait si bien rendu le personnage de Jacob dans le *Joseph* de Méhul, a trop chargé celui du capitaine Roland. C'est un écueil contre lequel il doit se tenir en garde. A propos de lui et de Chapuis, on a parlé d'une somme de 500 fr. dont une femme éprise de leurs talents leur aurait fait hommage. Voici ce qu'il y a de vrai dans l'anecdote:

En 1849, une dame Dayet vint à mourir, et l'on trouva dans son testament une clause par laquelle la testatrice léguait une somme de 500 fr. à l'élève femme qui remporterait le premier prix de piano, et une somme pareille à l'élève homme qui mériterait le premier prix de chant. Or, il arriva que dans cette même année 1849, il y eut quatre premiers prix de piano pour les femmes, et pas de premier prix de chant pour les hommes. Donc, la somme de 500 fr. léguée aux pianistes se divisa en quatre parts de 125 fr. chacune, auxquelles Mlles Gras, Forjonel, Lascabanne et Defourneaux firent valoir leurs droits. L'autre somme de 500 fr. fut réservée pour la présente année, et partagée par moitié entre MM. Chapuis et Merly, que, malheureusement pour la version romanesque, Mme Dayet n'a pu entendre. Plus malheureusement encore pour la vérité historique, le legs de ladite dame n'est pas une fondation à perpétuité. Ce n'était qu'une bonne fortune accidentelle et pour cette fois seulement, comme dans les représentations à bénéfice.

Grâce à M. Baroche, la solennité du 10 novembre 1850 laissera un de ces souvenirs lumineux et féconds qui se traduisent en noble émulation pour les élèves, et en légitime encouragement pour tous les professeurs. Comme l'a dit un de nos confrères: *Honos alit artes* (l'honneur nourrit les arts), et cela est d'autant plus nécessaire au Conservatoire, que beaucoup de professeurs n'y recueillent guères d'autre aliment.

P. S.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, reprise des *Huguenots*. Mme Viardot chantera pour la première fois le rôle de Valentine; Roger, celui de Raoul. M. Obin débutera dans celui de Marcel.

*** Le *Prophète* a été donné deux fois la semaine dernière. Des trois représentations, dans lesquelles Mme Viardot est rentrée en possession du rôle de Fides, celle de vendredi a été la plus belle, quant à l'effet produit par la grande cantatrice, et aussi quant au nombre des spectateurs et au chiffre de la recette.

*** Dimanche dernier, dans le *Freischütz*, nous avons revu deux artistes depuis longtemps connus: Mme Julienne et Marié, qui paraît avoir renoncé à l'emploi de baryton pour reprendre celui de ténor.

*** L'*Enfant prodigue* se répète avec plus d'activité que jamais, et sera donné certainement dans les premiers jours de décembre.

*** La commission des auteurs et compositeurs dramatiques vient d'adres-

ser au ministre de l'intérieur une nouvelle demande ayant pour but d'obtenir la réalisation de son vœu constant, la création d'un troisième théâtre lyrique. Il serait question d'affecter à cette entreprise la salle du Théâtre-Historique, d'accord avec M. Dennery, le directeur récemment nommé, qui renoncerait, dit on, à continuer dans ce local l'exploitation du genre purement dramatique. Nous examinerons, s'il y a lieu, les chances de succès que pourrait trouver l'art musical dans la combinaison qui n'existe encore qu'à l'état de simple projet.

*** Aujourd'hui dimanche, à deux heures, aura lieu le premier concert de l'Union musicale, dont nous avons donné le programme dans notre dernier numéro.

*** C'est vendredi prochain, jour de Sainte-Cécile, que sera exécutée dans l'église de Saint-Eustache la messe nouvelle de M. Adolphe Adam, par l'association des artistes musiciens et au profit de la caisse de secours.

*** Dimanche dernier a eu lieu au *Casino des Arts* un grand concert, dans lequel plusieurs artistes distingués ont fait assaut de talent. Parmi ceux qui ont reçu le plus d'applaudissements, nous citerons Junca, qui a très-bien dit la *Goëlette*, de Quidant, et Mlle Esther Danhauser, qui a chanté avec infiniment de goût les couplets de la *Marguerite*, du *Val d'Andorre*, un des plus jolis morceaux de cette belle partition. Joseph Kelm a, comme d'habitude, provoqué un fou rire par ses chansonnettes, et M. Ferdinand Ferret a tenu le piano avec beaucoup de distinction. Nous profitons de cette occasion pour recommander le cours de chant et de piano que tient cet artiste distingué.

*** Louis Lacombe doit donner son premier concert le jeudi, 28 de ce mois dans la salle Sainte-Cécile.

*** Ernst est de retour de son excursion à Nantes, où l'admirable violoniste a donné deux concerts et obtenu des succès jusqu'alors sans exemple.

*** Félix Godefroid, Albert Sowinski et M. Bessems sont aussi de retour dans la capitale et se proposent d'y passer l'hiver.

*** Les sœurs Bordet, violonistes très-distinguées, et qui ont obtenu en Italie des succès éclatants, sont arrivées à Paris avec l'intention d'y donner des concerts.

*** Dimanche, 26 novembre, à deux heures précises, dans la salle Sainte-Cécile, rue de la Chaussée d'Antin, 49 bis, il y aura concert extraordinaire, donné par la société Sainte-Cécile pour son inauguration. On entendra : 1° Symphonie en si bémol, de Beethoven : 2° Pavane, chœur du XVIe siècle, à quatre voix, sans accompagnement; 3° air d'*Anacréon*, de Grétry, chanté par M. Bussine; 4° fragments du grand octuor de Beethoven, pour instruments à vent, exécutés par MM. Romedenne, Garimond, Leroy, Mongé, Marzoli, Limberger], Alaury et Maury (exécuté pour la première fois à Paris); 5° chant élégiaque de Beethoven, chœur avec accompagnement des instruments à cordes, paroles françaises de Maurice Bourges, exécuté pour la première fois à Paris; 6° air de *Montano et Stéphanie*, de Berton, chanté par Mlle Félix Miolan; 7° ouverture de l'opéra *Tannhauser*, de R. Wagner, exécutée pour la première fois à Paris. — L'orchestre sera dirigé par M. Seghers.

*** Un grand concert militaire sera donné à Strasbourg le 29 de ce mois. Toutes les musiques de la garnison et de la garde nationale y joindront leur concours. M. le général Magnan, commandant la division, M. le maire de Strasbourg et un grand nombre de personnes notables de Strasbourg ont pris cette belle solennité sous leur patronage.

Chronique départementale.

*** *Lille*, 14 novembre. — L'apparition de Mme Charton-Demeur sur notre théâtre a été des plus brillantes. La charmante actrice et cantatrice a joué les *Diamants de la couronne*, les *Mousquetaires de la Reine* et *Ne touchez pas à la Reine*, avec un succès égal à ceux qu'elle obtenait en Angleterre : bravos, bouquets, rappels et ovation complète. — Le festival s'organise ici sur des bases considérables. La salle que l'on construit pourra contenir 7 à 8,000 spectateurs. Il n'y aura pas moins de 300 instrumentistes et 500 choristes, amateurs ou artistes. Du reste, le programme officiel de cette solennité ne tardera pas à être rendu public.

*** *Metz*, 11 novembre. — Un public nombreux assistait hier à la première représentation des *Deux Sergents*, de N. Louis, qui était venu diriger les dernières répétitions. Le libretto a été fort goûté et la plupart des morceaux de la partition ont été chaleureusement applaudis. Mme Nordet a été applaudie à trois salves, après sa cavatine du deuxième acte, qu'elle a admirablement chantée. MM. Kermarec et Tholer se sont aussi fait applaudir, et M. N. Louis a reçu une sérénade de MM. les musiciens de l'orchestre, qui ont exécuté avec beaucoup d'ensemble les ouvertures des *Mousquetaires de la Reine* et des *Deux Sergents*.

*** *Rouen*, 8 novembre. — *Giralda* commence son tour de France. Ce charmant ouvrage formait l'élément principal de la représentation au bénéfice de M. Petit Delamare. Les artistes, les chœurs, l'orchestre et la mise en scène ont concouru au succès.

Chronique étrangère.

*** *Londres*, 10 novembre. — Les concerts nationaux viennent de s'enrichir de quarante ou cinquante choristes appartenant à la chapelle royale de Berlin. Dans le nombre, on compte environ vingt enfants, et le reste se compose de ténors et de basses. Le roi de Prusse leur a permis de se rendre à Londres, sous la conduite de leur maître de chapelle, M. Neidhart. On a été généralement frappé de l'ensemble, de la correction, de la délicatesse de nuances qu'ils apportent dans leur exécution. Le premier morceau qu'ils aient fait entendre a été l'hymne 43 de Mendelssohn ; le second, un motet de Grell. Ensuite, ils ont entonné le *Rule Britannia* et le *God save the queen*. Il serait difficile d'exprimer les transports d'enthousiasme avec lesquels l'assemblée a salué ces morceaux inattendus. — Jullien a commencé sa campagne d'hiver à Drurylane par un bal masqué, qui a été le plus brillant qu'on ait vu à Londres depuis longues années.

*** *Bruxelles*. — Le concert organisé à Hal par M. Servais avec le concours de M. et Mme Léonard, au bénéfice des victimes des inondations, a eu lieu dimanche soir, 10 de ce mois, mais non pas dans le local où il était annoncé. Le propriétaire de la salle ayant, le jour même du concert, sans égard pour son but philanthropique, exigé un loyer excessif, M. Servais a aussitôt fait savoir aux souscripteurs que la séance aurait lieu dans les magnifiques salons de sa villa, où les apprêts nécessaires ont été faits à la hâte, et c'est là, en effet, que l'auditoire s'est réuni, le soir, pour entendre et applaudir le célèbre violoncelliste, et, à côté de lui, M. et Mme Léonard. Le programme a offert, en fait de morceaux de violon délicieusement exécutés par M. Léonard, une fantaisie militaire et le *Carnaval de Venise;* en fait de chant, une mélodie de Lachner, accompagnée par Servais sur le violoncelle, et l'air de *Betly*, de Donizetti, morceaux dans lesquels Mme Léonard a déployé tous les trésors de son excellente méthode et de son habile vocalisation ; il y a eu en outre les fantaisies sur deux thèmes de Lafont et sur les motifs de *Lestocq*, enlevées par Servais avec le coup d'archet magistral et le style large, brillant et expressif à la fois qui lui sont propres; et finalement, le duo sur le thème de *God save*, composé par Servais et rendu par l'auteur et par M. Léonard avec un talent inimitable.

*** *Anvers*. — On doit monter incessamment, au Grand-Théâtre-Royal, un opéra nouveau de M. Grégoir, intitulé *Marguerite d'Autriche*.

*** *Leipzig*. — Dans le courant du mois d'octobre, l'opéra d'Halévy, la *Fée aux Roses*, a été donné très-souvent, ainsi que le *Prophète*; de plus, nous avons eu la reprise de *Robert le Diable* et des *Huguenots*.

*** *Dresde*, 9 novembre. — La *Jolie Fille de Gand*, ballet, dont M. Adolphe Adam a écrit la musique, vient d'être représenté ici sur le Théâtre-Royal avec le même succès qu'à Paris, Berlin, Vienne et Munich. Lucile Grahn en remplissait le rôle principal; c'est elle aussi qui en avait dirigé la mise en scène.

*** *Mayence*. — Le *Prophète* sera donné dans le courant du mois de janvier. L'administration n'épargne rien pour que la mise en scène soit digne de ce magnifique ouvrage.

*** *Hambourg*. — *Christophe Colomb*, opéra de Barbieri, a obtenu un assez grand succès au théâtre de cette ville. Le compositeur a été rappelé plusieurs fois.

*** *Francfort*. — Mlle Clauss, cette jeune pianiste dont les débuts ont été si brillants, se trouve en ce moment dans cette ville où elle se propose donner un concert. La première représentation de *Les Commères de Windsor*, donopéra de Nicolaï, a eu lieu avec un succès mérité.

*** *Naples*, 30 octobre. — La *Schiava Saracena*, de Mercadante, représentée à Milan, dans le cours de l'année dernière, vient de l'être en cette ville. En général, la musique a produit peu d'effet. La Tadolini n'a été applaudie qu'à son entrée. De Bassini le fut après son air, dont la cabalette vaut au moins celle des *Normanni à Parigi*. Cuzzani a montré une excellente méthode, et l'adagio de sa cavatine a enlevé les bravos. Silence complet pendant le reste de l'ouvrage.

*** *Milan*, 20 octobre. — La *Figlia di Figaro*, de Lauro Rossi, donnée à Vienne en 1846, a fait son apparition au théâtre Carcano. Le compositeur et les artistes n'ont eu qu'à se féliciter de leur succès.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

— Dimanche prochain 24 novembre, de 2 à 5 heures, la salle Herz, toute resplendissante de lumière, rouvrira ses brillants salons pour l'audition de l'album-1851 d'Étienne Arnaud, interprété par nos premiers chanteurs. Cette séance, qui aura lieu en réunion particulière d'artistes, d'hommes de lettres et de l'élite de nos dilettantes parisiennes, puisera un attrait de plus dans l'audition de six études de genre, composées par notre célèbre harpiste-pianiste Félix Godefroid. — Spécialement écrites pour le piano, ces délicieuses pièces caractéristiques, du style le plus élevé, viendront alterner avec les nouvelles productions d'Étienne Arnaud, auxquelles certaines indiscrétions d'artistes compétents prophétisent un grand succès.

— La place de chef d'orchestre à l'Institut musical d'Orléans est vacante en ce moment. Les personnes qui auraient des demandes à faire à ce sujet devront les adresser à M. le président de la commission avant le 10 décembre.

Pour être mis en vente le 20 novembre

CHEZ BRANDUS ET Cie, ÉDITEURS, 87, RUE RICHELIEU, ET 40, RUE VIVIENNE.

Morceau nouveau de

THALBERG

GRAND CAPRICE

sur

LE PROPHÈTE

de Meyerbeer.

PARIS. IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIXET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

17e Année. N° 47. 24 Novembre 1850.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres.	Cramer, Beale et Cie, 204 Regent street.
St-Pétersbourg.	Bellizard.
New-York.	Scharfenberg et Lois.
Madrid.	Union artistico-musical.
Rome.	Merle.
Amsterdam.	Bureau des Postes.
Berlin.	Schlesinger, 34, u.d. Linden.
—	Bote et Bock, 42, Jaegerstr.
Leipzig.	Michelsen.
Lisbonne.	Sassetti.

Prix de l'Abonnement

Paris, on an.	24 fr.
Départements et Belgique.	30
Etranger.	34

Annonces.

50 cent. la ligne.	pour 4 fois.
30 cent.	pour 3 fois.
20 cent.	pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Théâtre de l'Opéra, les *Huguenots*, Mme Viardot, début de M. Obin. — Théâtre Italien, début de M. Fiorentini et rentrée de Lablache dans *Norma*. — Association des artistes musiciens; messe en musique composée par M. Ad. Adam pour la fête de sainte Cécile, par **Georges Bousquet**. — Grande Société philharmonique de Paris, deuxième concert, par **Léon Kreutzer**. — Concert de l'Union musicale, par **Sylvain Saint-Etienne**. — Auditions musicales, par **Henri Blanchard**. — Correspondance, Berlin, par **Rellstab**. — Nouvelles et annonces.

THÉATRE DE L'OPÉRA.

Mme Viardot dans les *Huguenots*. — Début de M. Obin dans le rôle de Marcel.

Le succès prolongé de Mme Viardot dans le rôle de Fidès du *Prophète*, sa création incontestable, l'avait seul empêchée de se produire au printemps dernier dans les *Huguenots*, de revêtir à son tour la blanche robe de Valentine que tant de cantatrices ont essayée tour à tour depuis Mlle Falcon. Il était tout simple que la grande cantatrice eût le désir de se montrer enfin dans un rôle qui ne la vieillit pas de trente ou quarante ans, d'exprimer les passions de son âge et de parler le langage que son sexe parle si bien. Le public n'était pas moins impatient qu'elle-même de voir arriver l'heure de l'épreuve : aussi est-il accouru en foule pour assister à cette représentation qui allait donner au chef-d'œuvre une nouvelle interprète. L'Opéra, qui a l'habitude des brillantes soirées, en a peu vu de plus belles que celles de lundi et de mercredi.

Quoique la *tessitura* du rôle de Valentine ne se trouve pas positivement dans celle de la voix de Mme Viardot, personne ne doutait que l'habile artiste ne sût l'arranger à sa taille et en tirer musicalement un admirable parti. C'est ce qui en effet a eu lieu : Mme Viardot chante ce rôle, comme si Meyerbeer le lui eût tout d'abord destiné. Dramatiquement, elle n'y est pas moins supérieure. Elle y développe une tendresse, une passion, qui, le premier jour, péchaient par l'excès peut-être, mais que dès le second elle a eu soin de modérer, de contenir dans de justes limites. Dans le duo du troisième acte, et surtout dans la prodigieuse scène du quatrième, la nouvelle Valentine s'est élevée aussi haut que possible, et au cinquième, elle s'est bien gardée de retomber.

Il faut dire que Roger s'est tout-à-fait surpassé dans le rôle de Raoul. Jamais nous ne l'avions vu si maître de lui-même, de sa voix, de son jeu ; jamais il n'avait chanté avec une pureté plus irréprochable, ni en même temps avec une puissance plus grande de charme et de terreur, avec un effet plus entraînant sur le public. Le voilà parvenu au vrai point de maturité dans la possession de ses moyens, dans l'étude de son art et dans celle du théâtre, où maintenant il l'exerce. Il peut créer des rôles et les faire à son image, ou en reprendre d'anciens, tout remplis de souvenirs, avec la même facilité, le même succès.

Un jeune chanteur, que nous avions déjà vu s'essayer à l'Opéra en sortant du Conservatoire, Obin, reparaissait dans le rôle de Marcel. Il en a la taille, la physionomie et la voix; il y a donc réussi presque sans réserve, et l'on sent que l'expérience qu'il a gagnée à l'étranger lui profite largement sur un théâtre national. Obin se perfectionnera encore; sa voix, avec l'âge, deviendra plus grave, pourvu toutefois qu'il ne cherche pas à la forcer, et qu'il laisse faire au temps ce que le temps seul peut accomplir.

L'exécution générale des *Huguenots* a été fort bonne et fort belle. Mme Laborde dans le rôle de Marguerite, Mme Hébert-Massy dans celui du page, Brémond dans celui de Saint-Bris, ont fait preuve de talent. Marié s'était chargé de celui de Nevers. Il prend l'emploi mixte que naguères tenait Massol; aujourd'hui baryton, demain ténor, et toujours excellent musicien.

L'orchestre et les chœurs ont joué et chanté avec autant de verve que s'ils n'étaient pas occupés soir et matin à répéter l'*Enfant prodigue*; c'est une preuve de zèle dont il est juste de leur savoir gré.

THÉATRE ITALIEN.

Début de Mlle Fiorentini et rentrée de Lablache dans *Norma*.

L'Espagne a vu naître Mlle Fiorentini; l'Allemagne l'a vue s'élancer avec éclat sur la scène italienne. A Berlin et autres villes, la jeune et belle cantatrice a été applaudie, fêtée. A Londres, où elle est venue chanter trois fois, à la fin de la dernière saison, elle n'a pas trouvé moins de faveur; c'est avec de tels précédents qu'elle s'est offerte à nous dans le rôle de Norma, le plus difficile du répertoire.

Vous connaissez le public parisien ; vous savez comme il se tient à quatre pour ne pas s'abandonner, pour ne pas se laisser surprendre, surtout quand il est bien mis, qu'il a des fleurs dans les cheveux ou une cravate blanche et des gants jaunes. On dirait que ses mains sont glacées comme ses gants, et qu'il craint de les réchauffer, en se hasardant à les frapper l'une contre l'autre.

Or, lundi dernier, le public de la salle Ventadour était aussi brillant et aussi élégant que possible. Cependant la physionomie de Mlle Fiorentini n'a pas laissé que de lui causer une certaine impression. La qualité de sa voix lui a paru aussi fort remarquable. En effet il serait difficile de réaliser à un plus haut degré que la débutante l'idéal de la fameuse druidesse. Le port de tête, le regard, le geste, la démarche, tout en elle convient parfaitement au rôle, et quant à la voix, Mlle Fiorentini possède un soprano d'une puissance, d'une étendue et d'une pureté vraiment rares. Elle l'a prouvé dès les premières notes, malgré

la terreur qui s'était emparée d'elle et qui allait presque jusqu'à lui ôter la respiration.

Les gens difficiles, qui avaient encore l'oreille remplie des fines et légères vocalises de Mlle Grisi, ont trouvé que la voix de Mlle Fiorentini manquait de légèreté. Ils n'ont pas tort; mais toutes les voix ne sont pas jetées dans le même moule. Mme Pasta, qui jouait Norma avec quelque succès, n'avait pas non plus la voix légère; de plus, il lui arrivait souvent de chanter faux, et l'on ne saurait adresser à Mlle Fiorentini le même reproche.

Bref, la débutante a réussi, comme elle devait réussir, auprès de tous les auditeurs sans préjugés et sans opinions de commande. Elle a, dit-on, vingt-trois ans, un vif amour pour son art; elle ne demande pas mieux que de travailler avec les bons maîtres, et sous l'inspiration des bons modèles que Paris lui fournira. Ce serait chose étonnante si, dans quelques mois, Mlle Fiorentini n'était pas l'objet d'un enthousiasme exagéré de la part des mêmes juges qui ne lui ont montré d'abord que froideur; mais les applaudissements chaleureux des trois quarts de la salle l'en ont bien dédommagée.

Lablache faisait sa rentrée dans le rôle d'Orovèse, et, le croiriez-vous? l'excellent chanteur n'a pu se défendre d'un moment d'émotion. Mais il en a triomphé vite; il a retrouvé cette voix immense qui retentit comme une cloche et communique au premier chœur : *Sgombre farà le Gallie*, une animation si extraordinaire.

Calzolari chantait le rôle ingrat de Pollione, ce rôle dont Rubini lui-même ne parvenait pas à faire grand'chose. Le jeune chanteur s'en est acquitté convenablement : il l'a dit tout entier de cette voix franche et accentuée dont le son est toujours flatteur, bien qu'un peu monotone.

C'était aussi presque un début que l'apparition de Mme Giuliani (connue à l'Opéra français sous le nom de Julian), dans le rôle d'Adalgise sur la scène italienne. En changeant de théâtre, cette artiste n'a changé ni de voix ni de méthode. C'est toujours le même talent consciencieux et sûr, plus solide que séduisant, mais qui peut rendre de bons services.

Enfin, pour compléter la résurrection du Théâtre-Italien, Mlle Amigo nous a été rendue dans le petit rôle de Clotilde, et c'est avec plaisir que nous avons revu cette autre belle physionomie espagnole, accessoire obligé des anciens jours de fête. Mlle Amigo est revenue, et les fêtes ont repris leur cours, et la salle Ventadour est redevenue un salon.

ASSOCIATION DES ARTISTES MUSICIENS.

Fête patronale de Sainte-Cécile, célébrée le 22 novembre.

MESSE EN MUSIQUE, COMPOSÉE PAR M. ADOLPHE ADAM.

L'année dernière, dans une de ses séances hebdomadaires, le comité de l'Association des artistes-musiciens prit une très-heureuse décision : ce fut de rétablir l'ancien usage de fêter annuellement la sainte patronne de l'art musical, usage tombé en désuétude. D'ailleurs, en ressuscitant une pieuse coutume de nos ancêtres, le comité remplissait un des devoirs les plus sacrés des hommes dans les temps présents : il provoquait une occasion qui devait se reproduire périodiquement de développer, de propager le goût de la musique en France; de créer, d'augmenter régulièrement une fortune commune pour la nombreuse famille des musiciens, généralement assez peu fortunés.

Le 22 novembre 1849, la décision du comité fut, pour la première fois effectuée. Les lecteurs de la *Gazette musicale* se rappellent, sans doute, le compte-rendu qui fut fait à cette époque dans ces colonnes, et de l'œuvre remarquable de M. Niedermeyer, exécutée en cette circonstance à l'église Saint-Eustache, et de l'excellent résultat qu'on obtint au profit de la caisse de secours et pensions de l'Association : 3,182 francs 60 c., produit net du prix des chaises et de la quête, ainsi qu'il a été constaté dans le dernier rapport des travaux annuels du comité.

Ce même jour, 22 novembre 1849, M. Adolphe Adam prenait l'engagement de composer une messe pour la prochaine fête de sainte Cécile, et le 22 novembre 1850, c'est-à-dire vendredi dernier, l'illustre compositeur avait fidèlement tenu sa promesse. Le comité de l'Association des artistes-musiciens réalisait pour la seconde fois l'un de ses projets favoris, le plus utilement, comme le plus heureusement conçu.

C'est de cette récente solennité que nous avons à rendre compte aujourd'hui. Disons d'abord qu'elle a eu lieu, de même que l'an dernier, à l'église Saint-Eustache. Le nouveau curé de cette église, M. l'abbé Gaudreau, imitant l'exemple donné par son prédécesseur, M. l'abbé Deguerry, a répondu avec un généreux empressement au désir du comité de l'Association, désir chaleureusement exprimé par le digne président du comité, M. le baron Taylor; et la belle et vaste nef de Saint-Eustache, si propice aux effets de la musique, a été de nouveau mise avec une parfaite bienveillance à la disposition des artistes-musiciens.

De plus, par une faveur toute spéciale et pleine de bonté, qui mérite aussi d'être citée avant tout, Mgr l'archevêque de Paris s'est associé, cette année, à cette touchante cérémonie, belle et bonne œuvre tout à la fois, avec un zèle vraiment évangélique. Non-seulement il a prouvé par sa présence combien son excellent cœur, son esprit éclairé sympathisent avec le principe de l'Association, principe si fécond lorsqu'il est bien compris et bien appliqué, mais encore il l'a prouvé par sa parole, d'une si haute et si vénérable autorité. Nous n'essaierons pas de retracer l'émotion que cette parole a causée dans l'auditoire tout entier, lorsqu'elle s'est fait entendre à l'improviste du haut de la chaire, disant de magnifiques choses sur l'art, sur la religion, sur la bienfaisance, traduisant en termes éloquents les sentiments les plus nobles et les plus purs; et la voix du vertueux prélat avait alors un effet d'autant plus pénétrant, que les suaves mélodies, les religieux accords qui venaient de résonner dans l'enceinte sacrée semblaient avoir préparé merveilleusement toutes les âmes à l'écouter avec plus de fruit.

Mais ce sont ces mélodies, ces accords qui doivent maintenant nous occuper. Dans l'œuvre nouvelle de M. Adolphe Adam, le talent de ce maître s'est révélé sous un jour tout à fait nouveau. Nous n'hésitons pas à le dire, il s'y est élevé à un très-haut degré de perfection de poétique religieuse. Cette opinion, si sincère, si juste qu'elle soit, étonnera peut-être quelques personnes; celles, par exemple, qui pensent volontiers et soutiennent fort ingénuement que pour écrire des œuvres spirituelles et charmantes, il n'est pas nécessaire de savoir grand'chose; qui de là tirent cette conséquence, que moins un compositeur a de science musicale, plus il est en état de répandre du charme et de l'esprit dans sa musique; arrivant enfin par là, de conséquence en conséquence, à démontrer avec une logique bien étrange, sinon bien saine, qu'un musicien qui a écrit beaucoup d'ouvrages spirituels et charmants ne peut pas être un artiste sérieusement instruit, capable de produire une œuvre sérieusement pensée, sérieusement écrite. Cette singulière manière de voir et de raisonner en matière musicale est malheureusement fort reçue dans le monde; quelques esprits, plus judicieux ou mieux au fait que les autres, l'ont, à la vérité, contestée quelquefois, mais sans parvenir à convaincre les autres. M. Adolphe Adam a pris un meilleur parti : laissant ceux-ci et ceux-là discuter à leur aise sur son plus ou moins d'aptitude à produire une œuvre complétement opposée de fond et de forme aux œuvres qu'il produit d'habitude, il a écrit sa messe de Sainte-Cécile, et par cette composition il s'est placé au rang des maîtres qui ont fait les études, les réflexions,

les méditations les plus sérieuses sur la philosophie et l'esthétique de leur art. La première impression de cette œuvre, c'est de vous saisir par son caractère d'évidente originalité. Avant de l'entreprendre, M. Adolphe Adam, ou le sent, a dû se tenir à lui-même un langage pareil à celui-ci : « La plupart des anciens maîtres qui ont écrit de la musique d'église se sont imaginé qu'une vaine scolastique, toute hérissées d'arides problèmes musicaux, était du sentiment musical religieux; la plupart des modernes, au contraire, entraînés par les tendances passionnées d'une science harmonique que les savants du moyen-âge, ni même ceux du commencement de la renaissance ne connurent pas, ont apporté dans leurs œuvres d'église les mêmes allures des œuvres de théâtre; les plus célèbres d'entre ces derniers se sont distingués par un mélange toujours habile, souvent heureux, du profond savoir des anciens auquel ils se sont initiés à force de travail et de peine, et des ressources nouvelles qu'ils ont naturellement trouvées à leur disposition. Parmi ces diverses manières d'envisager la musique d'église, de quel côté se trouve la vérité? Cette question tient depuis bien longtemps, et tiendra peut-être longtemps encore les musiciens divisés entre eux. Les uns n'admirent que Cherubini, Mozart et Haydn; les autres n'admettent que Palestrina; quelques-uns vont plus loin encore, et prétendent que le vrai sentiment religieux n'a été connu que des musiciens bien antérieurs à ceux des seizième et quinzième siècles; et ceux qui veulent faire parade d'érudition remontent ainsi jusqu'à saint Grégoire et saint Ambroise, oubliant, en faisant honneur à ces grands personnages d'avoir été les seuls à comprendre et à sentir d'une manière juste l'art chrétien, que les premiers chants du christianisme ne furent autre chose que des restes de musique païenne. Cependant nous vivons au milieu du dix-neuvième siècle; tout s'est transformé avec le temps, et l'art et la société. Sommes-nous moins religieux que ceux qui nous ont précédés? Faut-il faire de la musique dans la forme adoptée à telle ou telle époque antérieure à la nôtre, de même qu'il y a des peintres qui ne croiraient pas faire un tableau religieux s'ils n'y mettaient des figures dans le goût de celles de Cimabue et des autres peintres de son temps? Enfin, l'art ne peut-il pas toujours et partout, suivant les lieux où on l'emploie, parler le langage de son époque : théâtral au théâtre, religieux dans l'église, et toujours actuel, par conséquent compréhensible de tous ceux qui vivent avec lui? » C'est après avoir raisonné de la sorte que M. Adolphe Adam a dû se mettre à l'œuvre, bien résolu à n'imiter personne, à éviter également les formules admirées comme religieuses, tandis qu'elles ne sont admirables que comme science, et les formes mondaines de la scène; cherchant ainsi une chose neuve, qui fût de la mélodie et de l'harmonie pour tout le monde de ce temps-ci, mais qui exprimât avec vérité le sentiment du texte de nos livres saints. De l'avis général, M. Adolphe Adam est glorieusement arrivé au but qu'il s'était proposé d'atteindre. Nous en pourrions citer un très-grand nombre de preuves, pour peu que nous entrassions dans quelques détails analytiques de sa remarquable partition. Mais ce que le temps et l'espace nous empêchent de faire aujourd'hui, un autre, mieux exercé que nous, et dont les savantes analyses sont depuis longtemps appréciées des lecteurs de la *Gazette musicale*, le fera bientôt, avec maturité, et, comme on dit, pièces en main, lorsque la partition de la messe de M. Adolphe Adam sera publiée; elle ne tardera pas à l'être. Nous lui laissons donc le plaisir tout entier, sans le déflorer en rien, de vous faire connaître une à une les beautés sans nombre qu'elle contient.

Nous devons à présent parler de l'exécution : elle a été excellente. Cent cinquante instrumentistes, sous l'habile conduite de M. Tilmant, deux cents voix, dirigées avec autant de soin que d'intelligence par M. Dietsch; on doit, d'après cela seul, pouvoir juger de l'effet majestueux d'une telle phalange musicale, commandée par de tels chefs; ajoutez que cette masse imposante était composée d'artistes des orchestres et des chœurs de l'Opéra, de l'Opéra-Comique et du Théâtre-Italien; de plus, d'un bon nombre d'excellents amateurs faisant partie de la Société chorale, dirigée par M. Edouard Rodrigues, et des enfants de chœur de Saint-Eustache et de la Madeleine. Les solos du *Gloria* ont été chantés par Mlle Grimm, ceux du *Credo* par M. Bussine; un quatuor : *Et in spiritum sanctum*, a été dit par Mlle Grimm, Mme Paton, MM. Chapuis et Bussine; Mme Paton et M. David, deux amateurs doués de fort belles voix, l'une de contralto, l'autre de baryton, ont chanté l'offertoire : *Veni sponsa Christi*, en duo; les deux voix principales dans le *Sanctus*, étaient celles de Mlle Grimm et de Mme Couraud; l'*O salutaris*, en quatuor de voix d'hommes, a été chanté par MM. Chapuis, Aymès, Ribes et Merly; enfin l'*Agnus Dei*, écrit pour une voix seule, a été fort bien dit par Mme Couraud. L'orgue, que M. Adolphe Adam a très-heureusement employé dans sa messe, comme accompagnement en même temps que l'orchestre et alternativement avec lui, était tenu par M. Lefébure-Wély. En un mot, rien n'avait été négligé par le comité de l'Association pour donner à la célébration de la fête de sainte Cécile toute la pompe, toute la beauté, toute la grandeur possible; et nous sommes heureux d'avoir à constater que ses efforts ont été couronnés d'un plein succès.

A ceux qui ne s'en rapporteraient pas complétement à notre témoignage, nous citerons des chiffres, seul argument à la portée des esprits incrédules. Le produit de la quête et du prix des chaises s'est élevé, cette année, à près de 6,000 fr. Dussions-nous passer pour indiscret, nous apprendrons à nos lecteurs que Mme la duchesse de Narbonne, qui avait fait l'honneur au comité de s'offrir gracieusement à être une des dames quêteuses, a payé 100 fr. pour sa chaise au lieu de 20 sous, prix pour tout le monde, et a donné 1,000 fr. à la quête. Mgr l'archevêque a donné lui-même 100 fr., s'excusant avec une affabilité sans égale de ne pouvoir donner davantage; un anonyme a déposé 40 fr. dans la bourse d'une dame quêteuse, à la sortie de l'église; Mme la comtesse Potocka, Mme Paturle, ont donné chacune 20 fr.; et ce qui vaut certes également la peine d'être signalé, c'est que l'homme en blouse qui s'était tenu pendant tout le service divin debout dans les bas-côtés, donnait aussi son obole en sortant. Si ce ne sont pas là des témoignages irréfragables d'un grand succès pour l'œuvre de M. Adolphe Adam et pour l'Association des artistes musiciens, nous défions qu'on en puisse citer de plus solides. Il en est encore que nous devons mentionner, c'est l'empressement qu'une foule d'ecclésiastiques étrangers au clergé de Saint-Eustache a montré à se rendre à la célébration en musique de la fête de sainte Cécile, et la satisfaction que tous ont manifestée tant qu'a duré la cérémonie, plus encore après, lorsqu'ils se sont joints à Mgr l'archevêque pour complimenter le compositeur, et en sa personne tous les interprètes de son œuvre, de même que pour féliciter M. le baron Taylor sur la belle institution due à sa généreuse initiative, et sur les progrès qu'elle ne cesse de faire chaque jour. Parmi les ecclésiastiques qui étaient vendredi à Saint-Eustache, on remarquait de hauts dignitaires : le nonce du pape, l'évêque de Nevers, un évêque de Hongrie et un évêque de Piémont.

Ainsi la fête de la patronne des musiciens, consacrée, bénie par l'archevêque de Paris, est maintenant définitivement rétablie. C'est assurément l'un des plus beaux actes accomplis par le comité de l'Association. Qu'il continue, qu'il persévère dans cette voie, et la récompense due à ses travaux ne sera bientôt plus un fait purement imaginaire, mais une heureuse réalité.

Qu'il nous soit permis, en terminant ce compte-rendu, d'exprimer un vœu : l'an dernier ce fut une messe nouvelle de M Niedermeyer, cette année-ci ç'a été une messe nouvelle de M. Adolphe Adam. Eh bien! que tous les ans ce soit une œuvre nouvelle qu'on exécute à la fête de Sainte-Cécile. Quelque respect que nous ayons pour les immortelles compositions des anciens grands maîtres, nous pensons qu'il est de l'essence d'une Association comme celle des artistes musiciens, institution toute d'avenir et de progrès, de stimuler l'émulation des maîtres contemporains, de les encourager par de grandioses exécutions dans cet amour de l'art qui fait seul produire des œuvres

sérieuses; seul, bien seul, car leurs pénibles tentatives en ce genre n'ont et ne peuvent avoir aujourd'hui d'autre but que la gloire.

GEORGES BOUSQUET.

GRANDE SOCIÉTÉ PHILHARMONIQUE DE PARIS.

DEUXIÈME CONCERT.

S'il est une société musicale qui doive attirer à elle les esprits intelligents et amis du progrès, c'est la Société philharmonique. Non pas que déjà elle atteigne à la perfection : la perfection est la vertu des vieilles institutions; l'ardeur, celle des nouvelles; mais ses efforts, en présence d'un public qui semble un peu frappé de torpeur, ses tendances à mettre au jour tout ce qui peut avoir de l'intérêt pour l'art, son esprit d'impartialité à l'égard de tous les maîtres et de toutes les écoles lui assurent déjà le rang le plus honorable. La Société a pensé que s'il est naturel d'inscrire sur le fronton de l'édifice la royale devise : « *Je maintiendray,* » il est juste aussi d'écrire au-dessous la devise de Byron, celle de Mazeppa, celles du poëte, du peintre, du sculpteur, qui tente une voie nouvelle, la devise du progrès, quelque mauvais usage qu'on ait fait de ce dernier mot : « *Away! Away! En avant! En avant!* » Aussi, à côté de Mozart, qui peut représenter l'art classique dans sa pureté; de Beethoven, dont la pensée brûlante brisa l'antique moule où ses devanciers, Haydn et Mozart, déversaient leurs pensées exquises, mais un peu timides; de Mendelssohn, qui personnifie l'éclectisme musical; la Société philharmonique nous mettra à même d'apprécier le plus grand nombre des ouvrages de M. Berlioz, ouvrages trop rarement entendus, également hardis par les contours mélodiques et harmoniques, et par les formes rhythmiques, premiers nés de l'art romantique symphonique sur lesquels on discutera longtemps, mais dont on ne peut nier la singulière puissance.

Le second concert de la Société philharmonique commençait par une de ces œuvres qui ont soulevé les controverses les plus acharnées, la *Symphonie fantastique.* Il y aura bientôt vingt ans qu'elle fut exécutée pour la première fois. Pour les arts c'était alors le bon temps : M. Hugo, avec ses drames, soulevait des tempêtes; M. Delacroix divisait les peintres en Capulets et en Montaigus; l'art cependant vivait et se fortifiait dans ses luttes. Aujourd'hui la passion est ailleurs, les arts sommeillent. Est-ce signe de mort ou présage d'une éclosion nouvelle? En sommes-nous à ce moment où, comme dit le poëte :

L'ombre va descendre ou l'astre va surgir.
Je ne sais...; mais passons.

La *Symphonie fantastique*, parfaitement exécutée par le jeune orchestre, a été écoutée avec un grand intérêt par le public, mais non avec l'ardeur des anciens jours. Pour avoir été moins passionnée, l'appréciation de cette œuvre n'en a été que plus équitable. On a reconnu, non un incompréhensible chaos, un bouleversement monstrueux des règles de l'art, comme disaient alors quelques-uns, non, comme disaient quelques autres, une œuvre à détrôner à tout jamais Beethoven, mais une belle et grande conception, entachée de quelques faiblesses, de quelques duretés, de quelques incohérences, qui disparaissent, — excepté pour la loupe grossissante de quelques critiques, — dans la grandeur harmonieuse de l'ensemble.

La marche du supplice a été bissée, et le dernier moceau, la *Ronde du Sabbat*, m'a paru mieux comprise aujourd'hui par le public que lors de l'apparition de cette symphonie.

Le chœur de la Société philharmonique cette fois, ce qui est rare, a cédé le pas à l'orchestre. Le chœur de Bortnianski, et cette estimable perle, le chœur de Sara, ont été dits avec moins d'ensemble et de justesse que la première fois : les soprani ont notablement baissé. Pour le chœur de Sara, il serait à souhaiter que les trois petits chœurs fussent plus isolés les uns des autres; l'oreille de l'auditeur se retrouverait avec plus de facilité au milieu de ces rhythmes si étroitement enlacés.

M. Berlioz avait découvert pour ce second concert une petite curiosité archéologique, une pastorale pour le chant avec accompagnement de deux hautbois et de deux bassons de Pierre Ducré; ce morceau date de 1679. Il m'a paru assez joli et modulé assez heureusement pour un temps où l'on ne modulait guère.

L'air du sommeil d'*Atys*, de Piccinni, est délicieux; il est dommage que la longueur du concert n'ait pas permis de donner la suite de ce chœur : l'*Entrée des songes*, qui ne déparerait pas ce charmant mais trop court morceau.

C'est un usage que le public de la Société philharmonique veut, à ce qu'il paraît, perpétuer, qu'à chaque séance il accueille les cantatrices avec des bouquets. La première fois c'était Mme Frezzolini, aujourd'hui c'est Mme Ugalde dont la voix a retrouvé toute sa fraîcheur. Quelle pureté, quelle justesse, quelles roulades perlées! Certes, au rossignol suédois nous pouvons bien opposer notre fauvette française. Quel charmant duel pour les témoins!

Cette seconde séance s'est terminée par l'*Invitation à la valse*, de Weber, instrumentée par Berlioz. La troisième aura lieu le 3 décembre. On saura bientôt quels grands maîtres feront les honneurs du programme.

L. KREUTZER.

CONCERT DE L'UNION MUSICALE.

C'est une noble pensée qui a présidé au premier concert de *l'Union musicale;* Félicien David, qui est aujourd'hui le chef d'orchestre de cette société, a voulu inaugurer la saison musicale en donnant cette première matinée lyrique au bénéfice de l'association des artistes musiciens. Aussi n'a-t-il rien négligé pour assurer le succès de ce concert, et le rendre digne du noble but auquel il était consacré. Le choix du programme et celui des artistes appelés à concourir à l'exécution musicale étaient de nature à justifier l'empressement du public d'élite qui s'était donné rendez-vous dimanche dernier dans la salle Sainte-Cécile. La foule aurait été bien plus nombreuse encore si l'association, trop confiante dans les éléments qui devaient assurer la réussite de ce concert, n'avait négligé les moyens matériels de publicité qui sont nécessaires aujourd'hui pour donner l'éveil à un public trop blasé dont il faut parfois réveiller l'enthousiasme et le goût par des moyens excentriques.

Haydn, Schubert, Mendelssohn, tels sont les maîtres dont les œuvres ont été interprétées dans cette séance. Félicien David, non pas sans redouter un pareil voisinage, avait placé sur le programme sa symphonie en *mi* bémol, déjà connue et appréciée depuis longtemps par le public dilettante. Le nouveau succès qui a accueilli cette remarquable composition excuse suffisamment l'auteur de s'être placé à côté de ces grands noms dont s'honore la science musicale. Tous les morceaux, indistinctement, ont soulevé des applaudissements unanimes. Il en est quelques-uns, le finale surtout, dont la mélodie douce et naïve et le tour gracieux saisissent plus facilement la masse du public; mais les véritables connaisseurs apprécient davantage le *scherzzo*, d'une facture plus large et plus vigoureuse. C'est en effet dans ce morceau que l'auteur a su allier au plus de bonheur les ressources de la science harmonique avec le chant facile et gracieux qui ne lui fait jamais défaut, pas plus que l'arrangement élégant et correct de son orchestration pleine de fraîcheur et de coloris

On a pu s'apercevoir par la large part faite dans le programme à Mendelssohn, combien Félicien David apprécie la musique de ce maître, dont il était devenu l'ami après avoir été longtemps son plus grand admirateur. Il a fait entendre d'abord un fragment d'*Antigone :* l'*Hymne à Bacchus*, chœur chaleureux et puissant, qui manque peut-

être un peu de cette couleur antique que le sujet devait comporter, mais dont on ne peut cependant méconnaître le style large et magistral.

Félicien David avait surtout tenu à faire entendre l'ouverture de *Mélusine*, encore inconnue à peu près à Paris : car, si nos souvenirs sont fidèles, Habeneck, que l'on avait souvent engagé à la faire entendre, s'y était constamment refusé, dans la crainte de ne pouvoir parvenir à rendre cette œuvre avec toute la délicatesse d'exécution que demande cette composition pleine de finesse et de grâce. Si cette crainte était exagérée de la part d'un homme placé à la tête du premier orchestre du monde qui avait vaincu d'ailleurs bien d'autres difficultés, elle témoigne du moins du respect et du culte en quelque sorte religieux que cet artiste consciencieux professait pour les œuvres des grands maîtres. Donc, Félicien David, en même temps qu'il a révélé au public musical une des plus belles pages du compositeur allemand, a posé en quelque sorte les musiciens placés sous sa direction de la manière la plus avantageuse; car cette ouverture a été rendue avec un ensemble tout-à-fait satisfaisant. La crainte de dépasser les bornes de cet article ne nous permet pas de nous livrer à une analyse raisonnée de cette ouverture ; nous dirons, toutefois, que nous la considérons comme un chef-d'œuvre du genre; mais nous ajouterons aussi que c'est là un de ces morceaux dont l'exécution même la plus parfaite ne saurait rendre tout l'effet qu'on devine en la lisant, et que l'auteur a sans doute rêvé quand il l'a travaillée avec un soin qui se révèle dans les mille détails de l'orchestration. Cela vient de ce qu'il a un peu trop cherché à idéaliser sa pensée, et que si la musique peut rendre certains effets matériels et pittoresques, elle ne peut atteindre à la hauteur de l'idée poétique, pour laquelle est naturellement impuissant le langage des sons. Tout ce qu'a pu faire l'auteur, c'est de jeter dans son œuvre beaucoup de fraîcheur, de grâce, et les couleurs les plus variées de teinte et de nuances. Sous ce rapport, on ne saurait trop louer le mérite de cette ravissante création.

Plusieurs artistes distingués avaient offert gracieusement leur concours à cette brillante matinée musicale; d'abord, Mlle Joséphine Martin, dont tout le monde connaît à Paris le beau talent de pianiste. Cette artiste, indépendamment du concerto en *sol* mineur de Mendelssohn, qu'elle a parfaitement rendu, de concert avec l'orchestre, a également conquis les suffrages de l'auditoire par la manière élégante dont elle a exécuté un charmant morceau de sa composition.

Wartel est venu à son tour dire la *Sérénade* de Schubert avec ce profond sentiment musical qui est le cachet distinctif de son talent.

Mlle Miolan, pour avoir fait une excursion dans un répertoire qui n'est pas précisément le sien, n'en a pas moins rencontré dans son air de *Lucie* les mêmes sympathies, les mêmes bravos chaleureux qui l'accueillent chaque soir à l'Opéra-Comique, depuis deux mois, dans sa ravissante création de *Giralda*.

Le grand chœur de la *Création* d'Haydn, a dignement terminé la séance. Nous savons que Félicien David se propose de faire entendre souvent des œuvres de ce maître, qui est un de ses auteurs de prédilection, et nous croyons que le public n'aura pas à s'en plaindre. Combien de chefs-d'œuvre sortis de la plume féconde de ce compositeur qui sont encore inconnus de la plus grande partie des amateurs! En les mettant en évidence, la Société de l'*Union* peut alimenter pendant longtemps son programme musical. C'est là une de ces sources abondantes où l'on peut puiser longtemps sans les tarir.

Un seul accroc a été fait au programme de ce concert. Battaille, annoncé par l'affiche comme devant chanter les récitatifs du chœur de la *Création*, n'a point paru. Félicien David, qui ne sait pas qu'un chef d'orchestre, en pareil cas, est un *factotum*, et doit même, au besoin, s'improviser régisseur, a oublié d'expliquer au public la cause de cette absence, de sorte que nous ne savons s'il faut accuser l'artiste de négligence ou lui tenir compte de sa bonne volonté, paralysée peut-être par un accident fortuit.

SYLVAIN SAINT-ETIENNE.

AUDITIONS MUSICALES.

Le goût de la musique prend fortement racine en Angleterre depuis quelque temps : l'Anglais est devenu, sinon dilettante, du moins véritablement amateur,, mais toujours en homme commercial, positif et raisonnant son plaisir. Il lui faut dans tous les concerts un programme riche et substantiel de bonne et classique musique. Au reste, depuis Hændel, que les Anglais considèrent toujours comme un compatriote, et dont tout l'œuvre, largement plastique, est basé sur le savoir, la fugue, le style sévère enfin, ce goût s'est maintenu en Angleterre, et les excentricités dans la science des sons, le romantisme musical, y sont toujours mal venus. Nous devenons Anglais sous ce point de vue depuis trois ou quatre saisons musicales. Le puff, d'origine anglaise, est démonétisé dans son pays et dans le nôtre. Le triomphe du progrès indéfini est fini. Quand on n'en est pas trop étourdi et qu'on ne bâille point, on rit des gens

Qui viennent vous crier d'une voix de tonnerre :
Je chante le vainqueur des vainqueurs de la terre!

La musique dite de chambre, de Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Hummel, Onslow, etc., fait toujours et fera longtemps encore le charme de ces séances d'art intime qui vous berce mollement des nobles pensées du génie, exprimées avec clarté, précision, et qui ne vous jette jamais dans l'appréhension d'une entrée de cor ou de trompette manquée, d'un coup de grosse caisse intempestif, de ces hurlements des cuivres, toujours peu en harmonie avec le volume de sons des instruments à cordes, ou de voix, et qui, presque toujours,

D'un divertissement vous font une fatigue.

En opposition à ce fastueux appareil instrumental, on aime à voir se produire une de ces individualités musicales, un de ces virtuoses qui, avec la noble confiance qu'il a en son talent, dit comme la *Médée* de Corneille :

Moi! moi, dis-je, et c'est assez.

Ainsi que ce bon et naïf Joachim, jeune violoniste à la manière large et puissante, qui vint se faire entendre à Paris dans la dernière saison musicale, il y a huit ou neuf mois, M. Louis Eller, violoniste de talent aussi, a donné le 15 de ce mois une de ces séances de musique intime dont nous avons parlé plus haut. Pour prouver d'abord qu'il possède le style actuel, M. Eller a joué un *adagio* et un *rondo* de Vieuxtemps; le *Souvenir de Bellini* par Artot; puis des thèmes de Mozart et de Rossini, paraphrasé pour violon seul par lui. M. Eller a exécuté encore des airs styriens et une valse diabolique de sa façon. Bien que je me croie assez apte à juger du talent d'un violoniste, je n'en veux donner ici qu'une appréciation éclectique, c'est-à-dire les opinions diverses, consciencieuses et compétentes que j'ai entendues se manifester sur le talent de M. Eller. Ce nouveau violoniste possède bien son instrument; il joue juste, fait bien la difficulté, le trille, quoique un peu trop serré et manquant alors de l'éclat que lui donne le doigt qui tombe de haut sur la corde. Son archet a bien la prestesse qu'exige le style moderne. Sous une apparente froideur, se cache en M. Eller une chaleur contenue qui n'en est pas moins vivifiante et communicative. Les morceaux, thèmes ou airs nationaux paraphrasés par lui, mais surtout l'air styrien de son pays, ont du *brio*, du charme, et cette allure brillante qui provoque les applaudissements justes et mérités.

— Voici revenir nos virtuoses indigènes, excellents accompagnateurs comme ils sont habiles solistes, toujours prêts à faire une bonne action comme ils font de bonne musique. MM. Guerreau, Casimir Ney, Lebouc, Dorus, Verroust, Rousselot, Gouffé et Mme Wartel. Ces artistes ont donné dimanche dernier une matinée musicale dans la salle Sax, au bénéfice d'une dame artiste, forcée de quitter Vienne par suite des événements politiques survenus dans la capitale de l'Autriche. Un joli thème varié pour le violon et dit par l'auteur, M. Guerreau, violoniste au jeu fin et délicat, a été justement applaudi. Un solo de hautbois par notre excellent Verroust ne l'a pas été moins, ainsi qu'un charmant solo de violoncelle dit d'une façon aussi élé-

gante qu'expressive par M. Lebouc. Mme Wartel a chanté de ses dix doigts, sur un excellent piano d'Erard, deux études de sa composition, l'une pleine d'une grâce rêveuse, l'autre ayant toute la vivicité, l'entrain d'un charmant *scherzo* en presque canon, cet enfant de la fugue, qui a toujours quelque chose de piquant pour les artistes et les amateurs initiés aux mystères de l'art. La séance, qui avait commencé par un fragment d'un très-estimable quintette de la composition de M. Casimir Ney, a fini par le beau septuor de Hummel, pour piano, flûte, hautbois, cor, alto, violoncelle et contre-basse, dit avec un ensemble parfait par les exécutants. Cet œuvre de Hummel est une belle manifestation musicale, qui a toute la largeur d'une symphonie; et dit ainsi par Mme Wartel, MM. Dorus, Verroust, Rousselot, Ney, Lebouc et Gouffé, l'auditeur est doucement bercé de sécurité, d'assurance de ne point voir poindre la moindre brioche, la moindre tache dans ce ciel de mélodie et d'harmonie où brillent les sept étoiles, les sept individualités que nous avons citées plus haut.

— M. Albert Sowinski a fait entendre jeudi dernier, chez M. Léon Lecieux, un trio pour piano, violon et violoncelle, œuvre de bonne et sérieuse musique comme les musiciens consciencieux et dévoués à leur art en écrivent quelquefois, sans se laisser décourager par les modèles que nous ont laissés les grands maîtres de la musique de chambre. L'œuvre est en *si* mineur et finit, peut être un peu romantiquement, en *ré* majeur. La première partie est d'un style serré d'imitations, ce mot pris dans le sens canonique et non dans celui qui pourrait faire croire que l'auteur, manquant d'idées, d'originalité, s'est trouvé réduit à imiter ses prédécesseurs dans la carrière du trio instrumental. L'*adagio*, d'un dessin pur et gracieux, est suivi d'un *scherzo* d'une allure vive, animée, le trio surtout, et tout cela suivi d'un finale plein de verve et d'élégance mélodique. Ce trio, soixante-seizième œuvre de M. Sowinski, a été dit par lui, MM. Lecieux et Lebouc, avec le sentiment musical et la chaleur qui caractérisent ces trois virtuoses; et dans une fort jolie fantaisie pour le violon, sur les principaux motifs du *Duc d'Olonne*, M. Lecieux a fait apprécier son jeu fin, expressif, correct, et les progrès qu'il a faits depuis qu'on ne l'a entendu en public.

HENRI BLANCHARD.

CORRESPONDANCE.

Berlin, le 12 novembre.

Je me félicite d'avoir à vous annoncer que la charmante artiste que vous nous avez envoyée de Paris a reçu non-seulement l'accueil le plus favorable, mais le plus légitime, c'est-à-dire le plus brillant. C'est hier soir que Mme Castellan commençait la série de ses représentations à l'Opéra-Italien dans le rôle de *Lucie*. La salle était médiocrement remplie; car la guerre est une aussi grande ennemie des arts que des lois : *Inter arma silent leges!* Quand les camps se remplissent, les théâtres se vident! Mais les spectateurs ont éprouvé un enthousiasme de proportion inverse à celle de leur nombre, et je n'ai pas à vous envoyer un bulletin de guerre, mais de victoire. Mme Castellan pourra mettre sur sa bannière artistique : *Veni, vidi, vici*, et ce ne sera pas sans doute la première fois! Seulement je devrais mettre, en latiniste consciencieux, le passif *visa sum* ou *audita sum*, à la place de *vidi;* car en effet c'est le public qui a vu, qui a entendu et qui a été vaincu. Pouvait-il en être autrement, en présence d'une cantatrice tout à fait digne d'être saluée de prime abord en souveraine?

Mais laissons le style métaphorique, et parlons tout sèchement en critique.

La figure noble et gracieuse de l'artiste avait commencé par produire une impression décisive. Nous autres, froids Allemands du Nord, nous nous enflammons aussi pour deux beaux yeux noirs qui lancent des étincelles. Les sons clairs et purs comme l'argent de cette voix si flexible ont complété le prestige. Il faut l'avouer pourtant, l'organe de la cantatrice était voilé par le rhume, et deux jours auparavant elle avait refusé de chanter. Il en est de même pour toutes celles qui nous viennent de France et d'Italie : il faut qu'elles s'accoutument à notre climat. De plus, l'orchestre et les autres chanteurs ne savaient pas se mettre au diapason doux et tendre de l'artiste. Dans le finale du second acte, ils couvraient sa voix comme des vagues orageuses. Dans la scène de folie, Mme Castellan a repris tout son empire, usurpé quelquefois par les voix puissantes du ténor et de la basse. Elle a fait voir ce que le charme des sons peut faire, lorsqu'il s'unit au charme des traits et à ceux d'un jeu savamment calculé, mais conservant toujours l'air de la spontanéité, de l'indépendance. Le public, profondément ému, n'a pas manqué d'applaudir à outrance et de rappeler l'artiste. La cause devant toujours amener l'effet, je ne sais pourquoi je vous dis cela, puisque c'était une conséquence infaillible.

Si je voulais caractériser le talent distingué, finement poli, que Paris nous a envoyé, je dirais que Mme Castellan est aux autres chanteurs et cantatrices ce que la flûte est à l'orchestre, et j'ajouterais que c'est une *flûte enchantée*.

L. RELLSTAB.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, les *Huguenots*.

*** Les répétitions de l'*Enfant prodigue* avancent vers leur terme, et l'ouvrage sera donné probablement le lundi 2 décembre. Tous ceux qui ont entendu la nouvelle partition de l'auteur de la *Muette* lui prédisent un brillant succès. On parle aussi des magnificences de la mise en scène.

*** Vendredi, à l'Opéra-Comique, le spectacle se composait de l'*Eclair* et du *Toreador*. Après le premier de ces ouvrages, dont l'exécution avait été excellente, Mme Ugalde se trouvant prise d'un enrouement subit, le régisseur est venu annoncer que la représentation ne pouvait continuer, mais que les personnes présentes en seraient indemnisées prochainement. A cet effet, des cartes leur ont été remises, et le même spectacle est annoncé pour demain lundi.

*** La *Dame de pique*, le nouvel ouvrage en trois actes de MM. Scribe et Halévy, sera donné dans la première quinzaine du mois prochain.

*** Duprez et la troupe composée de ses élèves, y compris sa fille, ont donné, le 6 et le 10 de ce mois, deux représentations au théâtre de Stuttgardt. L'une se composait de *Lucie de Lammermoor*, l'autre de la *Juive*. Duprez chantait dans la première le rôle d'Edgar, celui d'Eléazar dans la seconde. Sa fille remplissait le rôle de Lucie et celui de la princesse Eudoxie; Mlle Poinsot, celui de Rachel. Le talent du grand artiste a produit tout son effet, surtout dans le rôle d'Eléazar. On a rendu pleine justice à celui de sa fille, digne élève d'un tel maître, et qui rachète par la justesse, la pureté, la légèreté de sa voix ce qu'elle n'a pas encore en puissance. Mlle Poinsot a été aussi fort applaudie, de même que le baryton, Oswald. Duprez sera de retour à Paris vers le 10 décembre. Il est probable que nous l'entendrons avec sa fille au Théâtre-Italien.

*** Il y a huit jours, un auditoire d'élite avait été convoqué dans le salon d'un de nos auteurs les plus aimés du public. Il s'agissait d'entendre la lecture d'un opéra-parade, sorti de sa plume féconde, et en même temps l'exécution de la musique composée sur ce texte par le fils de notre excellente et célèbre Déjazet. Mocker, Battaille, Boulo et Mlle Lemercier s'étaient chargés de la partie vocale des rôles, qui leur sont probablement destinés, et l'ont interprétée avec leur talent ordinaire. On a trouvé dans l'œuvre du jeune musicien une foule d'idées spirituelles et gracieuses : le succès du salon présage celui du théâtre.

*** Mlle Dobré est de retour à Paris, après un brillant voyage en Normandie et en Bretagne. Partout la charmante cantatrice a laissé des regrets, et le souvenir d'un beau talent qui plus d'une fois est venu soulager l'infortune. A Trouville seulement, en prêtant son gracieux concours à un service religieux et en se faisant entendre dans deux concerts au profit des pauvres, elle a fait entrer près de 4,000 fr. dans la caisse des malheureux.

*** Après une audition au théâtre de la Scala, Didot, le chanteur français, qui se consacre à l'Italie, vient de signer un engagement de deux années avec la direction des théâtres impériaux de cette ville, en qualité de *primo basso profondo assoluto*.

*** Prudent est parti pour Caen, Lisieux et Bayeux. Il donnera des concerts dans ces trois villes et y fera entendre son concerto-symphonie. Il sera de retour à Paris vers la fin de la semaine, et se propose d'y exécuter bientôt ses nouvelles compositions.

*** C'est aujourd'hui dimanche 24 novembre, à deux heures, que la Société Sainte Cécile donnera, dans la salle Sainte-Cécile, rue de la Chaussée-d'Antin, son concert d'inauguration dont voici le programme : 1° Symphonie en *si* bémol, de Beethoven; 2° Pavane, chœur du XVIe siècle, à quatre voix, sans accompagnement; 3° air d'*Anacréon*, de Grétry, chanté par M. Bussine; 4° Fragments du grand octuor de Beethoven (pour instruments à vent, exécutés par MM. Romedène, Garimond, Leroy, Mongé, Marzoli, Lemberger, Halary et Maury; 5° Chant élégiaque de Beethoven, chœur avec accompagnement des instruments à cordes, paroles françaises de Maurice Bourges, exécuté pour la 1re fois à Paris; 6° Air de *Montano et Stéphanie*, de Berton, chanté par Mlle Félix Miolan; 7° ouverture de l'opéra *Tannhauser*, de R. Wagner, exécuté pour la première fois à Paris.—L'orchestre sera dirigé par M. Seghers.

*** Voici le programme du concert que M. L. Lacombe donnera le 28 novembre à 8 heures du soir, dans la salle Sainte-Cécile. — 1° Le Retour du Guerrier, fantaisie par Lacombe; 2° Air de Donizetti, chanté par M. Lefort; 3° Mazurka de Chopin, étude de la main gauche, et le Torrent par Lacombe; 4° Arioso : *Sois béni, ô mon fils*, du *Prophète* de Meyerbeer, chanté par

Mme Ferretti; 5° Sonate de Beethoven en *ut* dièze mineur, par M. Lacombe; 6° Mélodie de Schubert, chantée par M. Lefort; 7° Brindisi, de *Lucrèce Borgia*, chanté par Mme Ferretti; 8° Le Soir et Polonaise, par Lacombe.

*** La chasse pour piano, que Prudent a publiée sous le titre *Les Bois*, est devenue si populaire qu'on la joue tous les soirs avec orchestre dans les concerts de la salle Bonne Nouvelle.

*** M. Frédéric Mozin, professeur de solfége au Conservatoire de musique, vient d'être enlevé presque subitement, à l'âge de 32 ans. Il était le frère de M. C. Mozin, l'un de nos meilleurs peintres de marine. Son père, musicien comme lui, professeur de piano, n'a pas encore renoncé, bien qu'octogénaire, à l'exercice de son art.

*** Le célèbre professeur de clarinette, Eickhorst, a succombé, le 25 du mois dernier, au choléra qui sévissait dans le duché de Mecklembourg-Schwerin. Il n'était âgé que de 47 ans. Il avait écrit plusieurs ouvrages pour la clarinette, et inventé divers perfectionnements pour cet instrument.

Chronique départementale.

*** *Marseille*, 16 novembre. — Le second début de la basse-taille Depassio a eu lieu dans les *Huguenots*, qui avaient attiré une affluence prodigieuse. Il y a été assez bien accueilli, quoique le rôle de Marcel ne lui ait pas été aussi favorable que celui de Bertram. — Mme Rey-Sainton (Valentine) a produit de l'effet, grâce à la beauté et à l'éclat de sa voix; mais elle a, par moments, laissé un peu à désirer sous le rapport de la justesse d'intonation. Matthieu a chanté avec beaucoup de sentiment, de charme et de puissance, et a très-justement obtenu les honneurs du rappel. Mlle Lavoye a été fort applaudie également dans le rôle de Marguerite. — On se prépare à la reprise du *Prophète*, dont le succès à Marseille a été, l'an dernier, égal, sinon supérieur, à celui de ses deux aînés.

*** *Nîmes*. — Mlle Lavoye, qui vient d'obtenir un succès si mérité dans les *Diamants de la couronne*, partira la semaine prochaine pour Marseille après s'être fait entendre dans la *Lucie* et les *Mousquetaires*, où elle ne peut que continuer d'obtenir les bravos qui lui sont bien dus. Après son départ, l'administration fera représenter *Haydée* pour la première fois. Cet ouvrage impatiemment attendu sera exécuté d'une façon fort remarquable; ensuite viendra *Giralda*.

*** *Montpellier*. — La direction du théâtre fait monter avec grand soin le dernier ouvrage d'Adam, la *Giralda*, dont le succès est assuré ici comme à Paris. — M. Bremond y sera bien placé.

*** *Lille*, 17 novembre. — Mme Charton Demeur a obtenu un nouveau triomphe dans le *Caïd*. Jamais elle ne s'était montrée si gaie, si spirituelle comme actrice; jamais, comme cantatrice, elle n'avait fait preuve d'autant de méthode et de bon goût.

Chronique étrangère.

*** *Londres*, 16 novembre. — Aux concerts nationaux, on a exécuté une symphonie de M. Taubert, chef d'orchestre du grand théâtre de l'Opéra de Berlin. C'est une œuvre bien faite, mais entièrement dépourvue de mélodie et d'invention.

*** *Munich*, 17 novembre. — Le *Prophète*, qui vient d'être représenté sur notre Théâtre-Royal, a obtenu un succès d'enthousiasme. L'exécution en a été admirable sous tous les rapports. Huertinger, dans le rôle du Prophète, et Mme Viola Mittermayer dans celui de Fidès, ont enlevé tous les suffrages. Une longue série de représentations est assurée à ce chef-d'œuvre.

*** *Berlin*. — Sur une invitation spéciale de la reine, Mme Castellan, qui a débuté avec tant d'éclat à l'Opéra Italien, s'est fait entendre dans un concert à la cour, à Postdam.

— On annonce pour le 6 décembre prochain la reprise du *Prophète*. Le rôle de Fidès sera chanté par Mme de Lagrange.

— La première représentation de la *Grande Duchesse*, opéra de M. de Flotow, a obtenu le plus brillant succès. L'ouverture et la plupart des morceaux ont excité l'enthousiasme. La salle était comble.

*** *Vienne*. — M. J. Mozart, petit-fils du grand compositeur, vient de publier un livre de lectures pour les classes inférieures des colléges; de son côté, le prince Richard de Metternich a fait paraître une composition musicale : *Rêverie*; le texte est de Steffens.

*** *Dresde*. — La mort vient d'enlever un artiste qui a joui d'une grande réputation, M. Schuster, le premier ténor qui ait chanté le rôle de Max dans le *Freischütz*. Il avait étudié ce rôle sous la direction de C. M. de Weber.

*** *Francfort*. — Les répétitions de la *Grande Duchesse*, l'opéra nouveau de M. de Flotow, ont commencé au théâtre de la ville. — Mlle Clauss, la jeune pianiste, a inauguré la saison des concerts avec un plein succès. C'est une charmante personne, de seize ans au plus, et qui possède un talent de beaucoup supérieur à son âge.

*** *Mons*, 20 novembre. — Mlle Stéphanie Morni a fait de brillants débuts dans la *Favorite*; Alice, de *Robert-le-Diable*; Zerlioe, de *Fra Diavolo*. Le public l'a reçue avec toute la sympathie que méritent sa belle voix et son talent dramatique.

*** *Stockholm*, 8 novembre. — Le roi vient de faire inviter à un souper suivi d'un bal, tous les artistes de sa chapelle de musique et tous ceux de la scène et de l'orchestre du théâtre royal du grand Opéra. Cette solennité, qui aura lieu dans les salons royaux de ce théâtre, sera présidée, au nom de Sa Majesté, par le grand-maréchal de la cour. C'est la première fois en Suède qu'une troupe dramatique a été l'objet d'une pareille distinction de la part du monarque.

*** *Riga*. — M. Rueder, le nouveau directeur, nous a donné une fort bonne troupe et fait d'excellentes affaires. Parmi les nouveautés qu'on nous promet, nous citerons en première ligne le *Val d'Andorre*, ensuite les *Commères de Windsor* et la *Grande Duchesse*, de Flotow.

*** *Madrid*, *10 novembre*. — Une explosion de gaz causée par imprudence, mais qui heureusement n'a pas eu de suites fâcheuses, a fait craindre pour un moment que le nouveau théâtre royal, l'Oriente, ne fût menacé de périr avant naître. Les cris *au feu* se firent entendre et attirèrent une foule immense. On redoutait les plus grands malheurs : après information officielle, on a su qu'une petite fille avait eu la main brûlée légèrement.

*** *Batavia*, 18 septembre. — On écrit de cette ville : « Les admirables partitions de Meyerbeer, déjà si populaires en Europe et en Amérique, vont le devenir aussi en Asie. *Robert-le-Diable* vient d'être exécuté ici sur le Théâtre français et a excité dans notre public un enthousiasme qui ne le cède en rien à celui que ce chef-d'œuvre a produit partout où il a été représenté. »

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

— *Association des artistes musiciens*. — (Seconde mise en demeure.) Les sociétaires en retard de payer leurs cotisations sont prévenus qu'en exécution de l'arrêté du comité, en date du 23 mai 1850, l'art. 3 des statuts, en ce qui concerne la déchéance des avantages de l'association, sera rigoureusement appliqué dans les termes dudit arrêté, à dater de l'année 1851. En conséquence, ils sont invités à verser ou à faire verser leur arriéré, en tout ou en partie, avant le 1er janvier 1851, entre les mains de MM. Bolle-Lasalle et Thuillier, agents trésoriers de l'Association, rue de Bondy, 68.

— La bibliothèque populaire de musique en chiffres vient de s'enrichir de nouvelles publications; aujourd'hui c'est un volume composé de quatre-vingt-cinq chœurs célèbres, pris dans les opéras nouveaux; demain, M. Vialon mettra en vente *six albums* nouveaux, composés de plus de cent chœurs tirés des ouvrages de MM. Halévy, Ad. Adam, Félicien David, Thys, Elwart, Oscar Comettant, etc.

— Au moment de la rentrée des classes, nous croyons devoir recommander à ceux de nos lecteurs qui ne les connaissent pas encore, les excellents ouvrages de M. Moncouteau, organiste de Saint-Germain-des-Prés, ouvrages dont le succès s'accroît de jour en jour, et qui peuvent être offerts comme étrennes instructives.

— Nous appelons l'attention des chefs d'institution et des mères de famille sur l'excellent ouvrage élémentaire de Mlle Robert (Mazel), que nous annonçons aujourd'hui et dont nous nous occuperons plus spécialement dans un prochain numéro.

POUR PARAITRE CETTE SEMAINE

Chez BRANDUS et Cie, éditeurs, 87, rue Richelieu, et 40, rue Vivienne.

LA PART DU DIABLE

de D. F. E. AUBER.

Partition arrangée pour piano solo, format in-8°. Prix net : 8 fr.

Publié par les mêmes Éditeurs, dans le même format :

PARTITIONS ARRANGÉES POUR PIANO SOLO.

Auber,	*La Muette de Portici*	10 net.
Id.	*Le Domino noir*	8 net.
Id.	*Haydée*	8 net.
Id.	*La Part du Diable*	8 net.
Halévy,	*Le Val d'Andorre*	8 net.
Id.	*La Fée aux Roses*	8 net.
Id.	*Les Mousquetaires de la reine*	8 net.
Hérold,	*Le Pré-aux-Clercs*	8 net.
Meyerbeer,	*Le Prophète*	10 net.

PARIS ET LA BANLIEUE

10 fr. par an.

DÉPARTEMENTS..... 12 fr.
ÉTRANGER..... 14

RÉDACTION. — Éducation. — Religion. — Morale en action. — Instruction. — Poésie. — Histoire. — Littérature. — Voyages. — Sciences et industries. — Économie domestique. — Travaux à l'aiguille. — Mélanges. — Causeries. — Musique inédite.

88, RUE RICHELIEU. **Changement de domicile.** RUE RICHELIEU, 88.

JOURNAL DES JEUNES PERSONNES

PUBLIÉ SOUS LA DIRECTION LITTÉRAIRE ET MORALE DE Mlle ULLIAC-TRÉMADEURE.

PARAISSANT

le 1er de chaque mois à partir du 1er *novembre*.

ACTUELLEMENT RUE DE RICHELIEU, 88.

Ce recueil, éminemment religieux et moral, se distingue par une telle pureté de principes, par un tel respect des convenances, que la mère la plus scrupuleuse peut le mettre avec sécurité dans les mains de sa fille.

Envoyer un mandat sur la poste à l'ordre du directeur, rue de Richelieu, 88.

Les Messageries font les abonnements sans augmentation de prix. — On peut se procurer chacun des 4 volumes de la deuxième série au même prix.

Modes dessinées, gravées et coloriées par les meilleurs artistes. — Charmants modèles de peinture à l'aquarelle. — Tapisseries coloriées. — Grandes planches de dessins de broderies. — Crochets. — Filets. — Tricots. — Ouvrages de fantaisie. — Patrons grandeur naturelle de robes. — Confections. — Corsets. — Chapeaux. — Lingerie.

Dépôt principal, rue Dauphine, 22, et chez l'auteur, 5, passage des Petits-Pères.

L'ART DE LA PRONONCIATION

Appliqué au Chant et manière facile D'AUGMENTER LES RESSOURCES DE LA VOIX, par le secours de l'articulation,

PAR M. P. DORVAL, PROFESSEUR DE CHANT.

1 vol. in-8°, broché. — Prix : 1 fr.

Pour paraître le 15 Décembre prochain :

MUSIQUE EN CHIFFRES

MÉTHODE GALIN-PARIS-CHEVÉ. **1851.** NOUVELLES ÉTRENNES MUSICALES.

SIX ALBUMS POPULAIRES

avec paroles pour la Jeunesse.

HARMONIES CHRÉTIENNES.

FLEURS A MARIE,
1ER ALBUM
RELIGIEUX,
avec paroles françaises,
DOUZE CHOEURS à 2, 3 et 4 voix égales, par LES CÉLÉBRITÉS de l'époque :
Halévy, Clapisson, Elwart, Flotow, Oscar Comettant, Lefebure-Wély, Coocone, Müller, Mlle Puget, Mme Rondonneau.
parotes
et traduction de **A. VIALON**, élève de E. Chevé.
L'album (composé de 4 livr.) net : 1F. Chaque livr. de 8 pages, net, 25 c.

HYMNES A L'ÉTERNEL,
2E ALBUM
RELIGIEUX,
avec paroles françaises,
DOUZE CHOEURS à 2, 3 et 4 voix égales, par LES CÉLÉBRITÉS de l'époque :
Ad. Adam, Vogel, Ovide Laurent, Müller, Victor Lefebvre, Millault, Fr. Bonoldi, Aggiutorio, Laurent de Rillé, Scard.
parotes
et traduction de **A. VIALON**, élève de E Chevé.
L'album (composé de 4 livr.) net : 1F. Chaque livr. de 8 pages, net, 25 c.

Ces deux Albums, imprimés sur beau vélin satiné et réunis sous une belle reliure, prix net : 3 fr. 50 c. les deux.

Harmonies guerrieres.
2E ALBUM
de nouveaux **CHANTS NATIONAUX** ou Guerriers,
DIX-SEPT CHOEURS D'HOMMES,
Composés pour les élèves de la Méthode Galin-Paris-Chevé, par
Ad. Adam, Comettant, Elwart, Le Carpentier, Ovide Laurent, Martin d'Angers, V. Lefebvre, L. de Rillé, Scard, St-Julien, Thys, Varney. (Quelques-uns de ces Chœurs ont été couronnés au dernier concours).
avec biographies,
Paroles et traduction de **A. VIALON**, élève de M. Émile Chevé.
PRIX NET : 2F. EN FEUILLES.

Harmonies nouvelles.
2E ALBUM
de l'hommage **DES CÉLÉBRITÉS** musicales,
A L'ÉCOLE DE GALIN,
19 chœurs à voix égales, composés pour les élèves de M. Émile Chevé, par
Ad. Adam, Fr. Bonoldi, Allyre Bureau, Oscar Comettant, Féliciien David, Paul Henrion, Th. Labarre, Victor Lefebvre, Martin d'Angers, Laurent de Rillé, Scard et Thys,
avec biographies,
Paroles et traduction de **A. VIALON**, élève de M. Emile Chevé.
PRIX NET : 2F. EN FEUILLES.

Chacun de ces 2 Albums se vend séparément, 2 fr. 25 c. net broché. — Chacun de ces 2 albums relié et imprimé sur beau vélin satiné, se vend séper. 3 fr. 50 net.
NOTA. Chacun de ces deux Albums est composé de 4 livraisons, contenant chacune 4 ou 5 chœurs. — Chaque livraison se vend 50 c. net séparément.

Harmonies enfantines.

LES CONCERTS DU JEUNE AGE,
Premier ALBUM musical
DES ÉCOLES PRIMAIRES DE FRANCE,
16 chœurs faciles, à 2 et à 3 voix égales, sans acct instrument.
Composés pour les distributions de prix, fêtes de directeurs, etc., par
Ad. Adam, Aggiutorio, Bazin, Besozzi, Bordogni, Allyre Bureau, Carulli, Cherei, Collet, Comettant, Concone, Desruc, Desvignes, Duvernoy, Elwart, Félicien David, Grisar, Henrion.
Avec paroles pour la jeunesse et traduction par
A. VIALON.
L'Album (composé de 4 liv.) net : 1F. Chaque livr de 8 pages. net, 25 c.

LES ÉCHOS DU PENSIONNAT,
Premier ALBUM musical
DES PENSIONS ET COLLÉGES DE FRANCE,
16 chœurs faciles, à 2 et à 3 voix égales, sans acct instrument.
Composés pour les distributions de prix, fêtes de directeurs, etc., par
Halévy, Labarre, Ovide Laurent, Le Carpentier, Lefébure-Wély, Victor Lefebvre, N. Louis, Lelyon, Marmontel, Marquerie, Masini, Millault, Mlle Puget, Potier, Scard, Thys, Thomas.
Avec paroles pour la jeunesse et traduction par
A. VIALON.
L'Album (composé de 4 liv.) net : 1F. Chaque liv. de 8 pages, net, 25 c.

Ces deux Albums, imprimés sur beau vélin satiné et réunis sous une belle reliure, prix net : 3 fr. 50 c. les deux.

(1er volume) **85 MORCEAUX** célèbres, avec ou sans accomp^t, tirés des **OPÉRAS NOUVEAUX** (propriété). Lucie, Robert-le-Diable, la Juive, les Huguenots, la Muette, Zampa, Mazaniello, le Postillon, Guido, etc, etc.
avec biographies et trad. de **A. VIALON**, Elève de M. Émile Chevé.
Ces 85 morceaux célèbres se vendent net : 8f 50c. reliés, et 7 fr. net broch. au lieu de 318f. qu'ils sont cotés, avec piano, en musique ordinaire.
Ce 1er vol. se divise aussi en 2 parties; chaque partie se vend 3 f. 50 net en feuilles — Chaque partie est formée de 7 liv. chaque livr ; (de 16 p.) se vend 50 c. net.

En vente à PARIS, chez Alex. BRULLÉ, Cie-Galerie des Panoramas, 14,
et chez A. VIALON, auteur des paroles et traducteur, rue Grange-Batelière, 18. — Adresser *franco* un bon sur la poste.

CONCERTS DES ENFANTS.
Premier Recueil vocal et progressif de 24 petites Fables, Ballades et Mélodies,
A UNE ET A DEUX VOIX,
Ne dépassant pas l'étendue de la voix parlée des enfants et avec accompagnement facile pour les petites mains,
Paroles de Mme la marquise DU HOUCHET, née DE QUELEN,
Musique de Mlle Hélène ROBERT (MAZEL).
Prix net : 10 fr.
ÉDITION SANS ACCOMPAGNEMENT POUR CHANTER EN CHOEUR : 5 Fr. NET.
A Paris, chez l'Auteur rue Vivienne, rotonde Colbert, escalier E, et chez les principaux Éditeurs de France et de l'Étranger.

En vente chez A. GRUS, boulevart Bonne-Nouvelle, 51, et chez l'auteur, rue Saint-Denis, 41 :

Explication des accords *ou abrégé des premiers principes d'harmonie.* — Prix net : 1 fr. 25 c. ; par P.-F. MONCOUTEAU, organiste de Saint-Germain-des-Prés.

DU MÊME AUTEUR :

Traité d'Harmonie, contenant les règles et les exercices nécessaires pour apprendre à bien accompagner un chant. — Prix marqué : 20 fr.

Manuel de Transposition musicale. — Prix net : 2 fr. 50 c.

Exercices harmoniques et mélodiques, d'après un plan nouveau, qui permet d'acquérir plus promptement l'habitude d'employer les accords avec goût. — Prix marqué : 12 fr.

Paris — Imprimerie de H. VRAYET DE SURCY et Cie, rue de Sèvres, 37.

PARIS, IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIXET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

17e Année. N° 48. 1er Décembre 1850.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.
Londres. Cramer, Beale et Cie, 201 Regent street.
St-Pétersbourg. Bellizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musical.
Rome. Merle.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Schlesinger, 34, n. d. Linden.
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.
Leipzig. Michelsen.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement
Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements et Belgique. . . . 30
Étranger. 34

Annonces.
50 cent. la ligne. . . . . pour 1 fois.
30 cent. . . . . pour 3 fois.
20 cent. . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Revue d'un demi-siècle, l'opéra italien de 1800 à 1825, par **Edouard Fétis**. — Théâtre Italien, la *Figlia del reggimento*. — Mme Sontag. — Théâtre de l'Opéra-Comique, la *Chanteuse voilée* (première représentation), par **Henri Blanchard**. — Concert de la société Sainte-Cécile. M. Lacombe et Mlle de Malleville, par le même. — M. de Balzac. — Nouvelles et annonces.

REVUE D'UN DEMI-SIÈCLE (1).

L'Opéra-Italien de 1800 à 1825.

Etablissement de l'opéra italien à Paris. — Les bouffons à la foire Saint-Germain. — Le théâtre de Monsieur. — Les artistes italiens quittent la France en 1793. — Retour et représentations au théâtre des Victoires-Nationales. — Les chanteurs de l'époque. — *Il matrimonio segreto* et les musiciens français. — Difficultés qu'éprouve le théâtre italien à se soutenir. — Mlle Montansier, directrice de l'Opéra-Buffa. — Ses désastres. — L'Odéon, Favart et Louvois. — Artistes en vogue. — Répertoire. — Début de Garcia. — Spontini directeur. — Mme Catalani. — Paër et Rossini. — La troupe souvent renouvelée. — Les opéras de Rossini. — Le maestro jugé en 1824.

Nous n'avons pas entrepris d'écrire une histoire générale des révolutions de la musique dans la première moitié du siècle ; notre intention a été seulement de recueillir les faits principaux relatifs à la musique française. C'était un cadre déjà bien assez étendu, et que nous n'osons pas espérer avoir toujours rempli sans abuser de la patience du lecteur. Cependant notre travail ne serait pas complet, si nous omettions entièrement ce qui concerne l'opéra italien de Paris. L'histoire de la musique italienne se lie intimement, personne ne l'ignore, à celle de la musique française. L'influence des compositions qui nous sont venues d'au-delà des Alpes et celle des chanteurs qui s'en sont rendus les interprète, sur la direction qu'a prise l'art en France a été trop sensible pour que nous puissions nous dispenser de consacrer quelques pages à cette scène lyrique, jadis si féconde et si brillante. Nous serons même obligé de remonter jusqu'aux dernières années du siècle passé pour donner un tableau exact de ces vicissitudes.

Après les essais faits en 1753 et en 1778 pour établir à Paris l'Opéra-Italien, qu'on appelait alors l'Opéra-Bouffon, ce genre de spectacle pour lequel il n'y avait pas assez de connaisseurs avait disparu de la capitale de la France. A l'instigation de Viotti, Léonard, coiffeur de la reine Marie-Antoinette, demanda en 1789 un privilége pour une nouvelle entreprise et l'obtint par la protection de cette princesse. Comme on le pense bien, son intention n'était pas d'exploiter ce privilége par lui-même. Il le vendit à Viotti, qui alla former en Italie une troupe excellente, l'amena à Paris, et l'établit d'abord dans une espèce de bouge qu'on appelait le *Théâtre de la Foire Saint-Germain*. Cherubini fut chargé de la direction de la musique, et Mestrino, célèbre musicien, eut la conduite de l'orchestre, formé de qu'il y avait de plus distingué parmi les artistes de Paris. On entendit alors les meilleurs opéras de Cimarosa, de Paisiello et de Guglielmi dans leur nouveauté, exécutés par une réunion de chanteurs du premier ordre, parmi lesquels brillaient Mme Morichelli, les deux ténors Viganoni et Mandini, la basse Rovedino et l'incomparable bouffe Rafanelli. Cette troupe excellente, sous la direction d'un homme tel que Cherubini et accompagnée par un orchestre parfait, produisit une vive sensation sur le public d'élite qui fréquentait le Théâtre-Italien.

Ce succès engagea une société d'actionnaires à faire construire une salle plus convenable pour un pareil spectacle. L'emplacement fut choisi dans la rue Feydeau, et par une idée bizarre, mais tout-à-fait selon les idées monarchiques du temps, on donna à cette salle le nom de théâtre de Monsieur, la plaçant sous le patronage du comte de Provence (plus tard Louis XVIII), l'homme de France qui aimait le moins la musique. A l'Opéra-Italien on joignit un Opéra-Comique français, dont les représentations alternaient avec les siennes. C'est là que débuta Martin, par le rôle du marquis de Tulipano, dans la traduction de l'opéra de Paisiello.

Les artistes de l'Opéra-Italien se dispersèrent en 1793. Qu'eussent-ils fait à Paris sous la Terreur? Les uns retournèrent en Italie, les autres passèrent en Angleterre. Un seul, Mengozzi, compositeur distingué, resta à Paris, où il écrivit de petits opéras pour les théâtres Feydeau et Montansier.

L'Opéra-Italien ne reparut qu'en 1801. L'entrepreneur s'établit au petit *théâtre des Victoires nationales*, rue Chantereine, ainsi appelé par flatterie pour le général Bonaparte, qui y avait un hôtel, comme on sait. Le premier consul aimait la musique italienne ; c'était la seule à laquelle son oreille fût quelque peu sensible. L'impresario comptait sur sa protection. La troupe, sans égaler celle du *théâtre de Monsieur*, comptait cependant quelques artistes de grand mérite, particulièrement Mme Strinasacchi, cantatrice inégale, mais pleine de verve, de feu et de brillant ; Mme Bolla, très-remarquable dans le chant d'expression ; le ténor Nozzari, devenu plus tard célèbre en Italie, et le bouffe Raffanelli, toujours excellent comédien, mais dont la voix commençait à s'altérer sensiblement. Un très-bon orchestre dirigé par Bruni, violoniste habile, et compositeur connu par quelques opéras agréables joués au théâtre Feydeau, accompagnait cette belle réunion d'artistes.

Le Théâtre-Italien de la rue des Victoires fut inauguré par la première représentation du *Matrimonio segreto*, chef-d'œuvre de Cimarosa, composé à Vienne, trois ans auparavant. Il se forma, pour ce spectacle, un parti de dilettantes enthousiastes, et, comme toujours, exclusifs. Les officiers français qui avaient vécu plusieurs années en

(1) Voir les numéros 1, 2, 3, 7, 11, 14, 20, 23, 42, 44, 45 et 46.

Italie, quelques-uns des habitués du théâtre de Monsieur, les peintres que leurs études avaient conduits à Rome, et à la tête desquels on remarquait David, Gérard et Girodet, se passionnèrent pour la musique du *Matrimonio segreto*. Comparant ce bel ouvrage aux opéras de Cherubini, de Méhul, de Berton et de Lesueur, représentés depuis 1790, ils qualifiaient ceux-ci de barbares. Les musiciens français s'émurent du danger de cet antagonisme. Méhul essaya de le combattre en composant l'*Irato*, qu'il considérait, ainsi que nous l'avons dit ailleurs, comme une satire de la musique italienne. L'*Irato* réussit, mais sans diminuer la vogue du *Matrimonio*.

Néanmoins, malgré l'accueil chaleureux fait aux artistes italiens par des amateurs pleins de zèle, le théâtre de la rue des Victoires ne prospérait point: il s'adressait à un public trop peu nombreux. On attribuait aussi, en partie, l'insuffisance de sa clientèle à l'éloignement de la salle, car alors le centre de Paris était au Palais-Royal. Après la réunion des deux troupes d'opéra-comique au théâtre Feydeau (en 1802), la salle de la rue Favart étant devenue vacante, l'Opéra-Italien s'y installa, à la grande satisfaction de ses habitués, qui le crurent sauvé.

Ce fut sous la direction de Mlle Montansier que l'Opéra-Italien ouvrit dans la salle Favart, au mois de juin 1802. L'indemnité annuelle de 50,000 fr. que lui accordait le gouvernement était insuffisante pour faire face aux dépenses occasionnées par un spectacle dont la troupe, composée d'artistes remarquables, était largement rétribuée. Pendant quelque temps, le talent déployé par Mme Bolla et par Nozzari dans la *Cosa rara*, de Vicenzo Martini, et dans la *Nina*, de Paisiello, sembla promettre à l'Opéra-Italien des jours meilleurs; mais le goût musical des Parisiens n'était pas assez formé pour que la masse de la population s'intéressât à ce spectacle. Mlle Montansier fut obligée de résigner son privilége. Elle fut même arrêtée à la requête de ses créanciers et conduite à la préfecture de police, où elle demeura un mois, traitée, à la vérité, avec beaucoup d'égards.

Après la retraite de Mlle Montansier, les artistes de l'Opéra-Italien se mirent en société et jouèrent ainsi tout un hiver, se partageant fraternellement les recettes, hélas! trop peu abondantes pour que la part de chacun fût bien grasse. Les choses allèrent ainsi jusqu'en 1804, époque où l'empereur accorda un subside à Picard, qui dirigeait la troupe de comédie du théâtre Louvois, sous la condition d'y réunir la troupe d'opéra italien.

Voici donc les chanteurs italiens forcés d'émigrer de nouveau à Louvois. Leurs représentations eurent lieu seulement deux fois par semaine. Pour diminuer les frais, on décida que l'orchestre serait le même que celui du théâtre de l'Impératrice, en le renforçant de quelques instrumentistes. La troupe fut renouvelée en partie. On y remarquait Bianchi, ténor agréable, l'excellent bouffe qui chanta pendant vingt ans à Paris sans perdre la faveur du public de cette capitale; Mme Carnavassi, qui n'était plus jeune et dont la voix était fatiguée, mais qui rachetait ces défauts par beaucoup d'art; Mlle Crespi, cantatrice d'une brillante exécution, et Mme Barilli. Ces artistes obtinrent de grands succès dans les opéras de Fioravanti, alors peu connus en France, et surtout dans les *Cantatrici villane*, qui firent vraiment fureur dans le monde dilettante. Mosca, qu'on avait fait venir d'Italie pour tenir le clavecin à l'orchestre, fut pendant quelque temps directeur de la musique; mais il céda bientôt ces fonctions à Berton, et retourna à son poste plus modeste d'accompagnateur. Il composa beaucoup de morceaux qui étaient destinés à faire briller les qualités particulières des chanteurs, et que ceux-ci ajoutaient à leur rôle. Deux opéras, spécialement écrits par lui pour la troupe de Favart: *Il Ritorno inaspettato* et l'*Impostura*, furent représentés sans succès, ce qui le décida à retourner dans son pays. Mosca était un musicien médiocre. Son plus grand titre de gloire est d'avoir le premier employé le *crescendo*, dont l'invention fut attribuée à Rossini, à cause du fréquent emploi qu'en fit ensuite cet illustre maître.

Le répertoire de l'Opéra-Buffa, comme on disait alors, n'était pas très-varié. Les amateurs se contentaient d'un petit nombre d'ouvrages bien exécutés. Nous voyons par des documents de l'époque que six opéras suffirent pour satisfaire à la curiosité des dilettantes dans le courant de l'année 1806. Ces opéras sont: *Il Barone deluso*, de Cimarosa; la *Locandiera scaltra*, de Farinelli; la *Capricciosa pentita*, de Fioravanti; *Il Pazzo per la musica*, de Mayer; la *Principessa d'Amalfi*, de Weigl, et *Il Finto sordo*, de Farinelli.

Un chanteur qui a laissé un nom célèbre dans son art, et que l'on peut en quelque sorte considérer comme le fondateur d'une dynastie vocale, se signala par un de ces traits de hardiesse qui font la fortune de ceux qui les tentent lorsqu'ils réussissent, mais qui les perdent en cas d'insuccès. Garcia était venu à Paris avec l'intention d'y faire entendre quelques opéras qu'il avait composés en Espagne à l'imitation du genre de l'opéra-comique français. Il ne savait pas l'italien. Quoiqu'il se fût fait, à Cadix et à Madrid, l'interprète de quelques *Tonadillas* de sa façon, il ne savait de l'art du chant que ce qu'en doit connaître un compositeur pour disposer l'économie d'une partition d'opéra. Cependant, en assistant à une représentation de l'Opéra-Buffa, il se dit qu'il ne devait pas être difficile de chanter la musique italienne, dont les mélodies s'ajustaient si admirablement sur la voix, et prit la résolution de débuter comme ténor. Le 11 février 1808, il parut pour la première fois sur la scène de Louvois dans la *Griselda*, de Paër. Ses amis tremblaient pour lui. Il obtint un succès qui dépassa, non seulement leurs espérances, mais encore celles que lui-même avait pu concevoir. En peu de temps il devint l'âme de la compagnie italienne, âme ardente et qui animait de son feu tous ceux qui l'entouraient. La singularité de son début, sa qualité d'Espagnol et les aventures qu'on lui prêtait à tort ou à raison, l'avaient mis à la mode. On l'appelait don Garcia.

Garcia fit monter un grand nombre d'ouvrages nouveaux. Par son influence et son activité, le répertoire de l'Opéra-Buffa s'accrut singulièrement et offrit une variété que les amateurs ne trouvaient point auparavant à ce spectacle. Les compositeurs dont les opéras étaient représentés le plus habituellement étaient: Cimarosa, Paisiello, Guglielmi, Mozart, Fioravanti, Mosca, Paër, Portogallo, Gnecco et Martini. Aux succès de l'exécutant, Garcia joignit ceux de l'auteur. Dans une soirée à son bénéfice, il fit représenter son opéra du *Poeta calculista*. La réussite fut complète. Le public montra un véritable engouement pour cet ouvrage; chaque soir on en faisait répéter plusieurs morceaux à l'heureux artiste, qui était loin de se plaindre de la fatigue que lui causait cette flatteuse exigence.

Le succès de la *Vestale* et de *Fernand-Cortez* avait fait de M. Spontini l'une des premières autorités musicales de France. On crut ne pouvoir mieux s'y prendre pour assurer la prospérité de l'Opéra-Buffa que de lui en conférer la direction. Italien d'origine, M. Spontini devait savoir plus que personne ce qui convenait à ce genre de spectacle; Français d'adoption, il connaissait les goûts de la population parisienne, et prendrait les mesures propres à les satisfaire. Cependant, l'aptitude de l'administrateur se trouve rarement unie aux talents de l'artiste. M. Spontini ne s'entendit pas avec ses administrés, et des discussions qui s'élevèrent entre eux surgirent de graves obstacles à la fortune du théâtre. La troupe était excellente; elle s'était recrutée depuis peu de plusieurs chanteurs du plus haut mérite. On y remarquait: Garcia, Crivelli, Tacchinardi, Barilli, Porto, Angrisani; Mmes Festa, Barilli, Correa et Sessi. Malgré ces éléments d'une parfaite exécution, malgré le patronage de l'empereur, dont le penchant pour la musique italienne faisait à beaucoup de gens une loi de se passionner pour cette forme de l'art, la situation de l'Opéra-Buffa n'était rien moins que brillante.

Ce fut sous la direction de M. Spontini que l'Opéra-Buffa commença à donner trois représentations par semaine; elles avaient lieu au théâtre de l'Odéon les lundi, mercredi et samedi. Des concerts étaient, en outre, donnés assez fréquemment le jeudi. Des débuts importants

avaient également, il est juste de le reconnaître, signalé d'une manière favorable les commencements de la carrière administrative de l'auteur de la *Vestale*. L'excellent ténor Crivelli, que nous venons de citer dans le tableau de la troupe de 1811, débuta dans *Pirro*, de Paisiello. Tacchinardi, qui venait apporter à la compagnie des Bouffes le concours de son admirable talent, se fit entendre pour la première fois dans un concert. Quoi qu'il en soit, M. Spontini se retira après deux ans d'exercice.

Paër fut le successeur de M. Spontini comme directeur de la musique de l'Opéra-Buffa. L'empereur, qui l'avait enlevé au roi de Saxe, le désigna lui-même pour ces importantes fonctions. Il sut s'y maintenir plus longtemps qu'aucun de ses prédécesseurs. Une circonstance aurait pu la lui faire prendre, ce fut la chute de son illustre protecteur; mais il eut, en 1815, l'art de rester en place, en gagnant les bonnes grâces du nouveau chef de l'Etat. La combinaison qui donna à Mme Catalani l'entreprise de l'Opéra-Italien, ne changea même rien aux avantages qu'assurait à Paër son titre de directeur de la musique. Il s'entendit avec la toute-puissante cantatrice comme il s'était entendu avec les personnages de cour, sous la surveillance desquels avait été placé l'Opéra-Buffa. Mme Catalani, persuadée que son talent suffisait pour assurer à ce spectacle les plus brillantes destinées, avait amoindri la troupe, en la privant de plusieurs de ses premiers sujets, et réduit l'orchestre aussi bien que les chœurs à de mesquines proportions. Paër donna son assentiment à tout ce que voulut l'altière prima donna. Cette condescendance, qui lui faisait sacrifier ses convictions d'artiste à de mesquins intérêts personnels, lui a été reprochée non sans raison.

Mme Catalani devait être bien venue du gouvernement de la restauration. On n'ignore pas qu'elle avait affecté de ne pas venir à Paris solliciter les suffrages du *tyran*, et que, fixée en Angleterre pendant toute la durée de l'empire, elle avait au contraire consacré son talent à charmer les oreilles des perfides insulaires. Il est fâcheux sans doute pour la gloire de Napoléon que Mme Catalani ne se soit pas fait entendre à Paris sous son règne; mais il ne nous est pas prouvé que le dépit qu'il en dût ressentir ait troublé le sommeil du vainqueur d'Austerlitz. En 1814, Mme Catalani vint trouver Louis XVIII, fit valoir ses titres incontestables à la faveur des Bourbons, et demanda comme récompense la direction du Théâtre-Italien. Le roi, dans sa reconnaissance, lui accorda avec empressement l'objet de sa demande. Mme Catalani eut son privilége avec 160,000 francs de subvention. Viennent les Cent-Jours, et Mme Catalani se hâte de fuir avec la cour des Bourbons, afin de n'être pas exposée à la colère de l'usurpateur, qui, pour se venger de ses dédains, aurait pu l'enfermer dans quelque prison d'Etat, jusqu'à ce qu'elle se fût fait entendre aux Tuileries. Elle passe deux années à voyager dans le Nord, et quand elle est bien sûre que Napoléon, enchaîné sur le rocher de l'île Sainte-Hélène, ne reviendra pas, elle se hasarde à rentrer à Paris. Son premier soin est de demander pour la seconde fois le privilége de l'Opéra-Buffa à Louis XVIII, qui, pour la seconde fois aussi, fait droit à sa requête.

En possession du sceptre de la direction et décidée à s'en servir en souveraine absolue, elle écarta les rivales dont le voisinage aurait pu la gêner. Les cantatrices appelées à partager avec elle les fatigues, sinon la gloire du premier emploi, furent MMmes Dickinson et Morandi. Elle admettait parfois des débutantes; mais c'était à la condition qu'elles n'auraient pas de talent ou du moins qu'elles ne seraient pas remarquées du public des Bouffes. Elle n'eut pas toujours la main heureuse sous ce rapport. En 1816, par exemple, dans les premiers temps de son avénement à la direction, deux cantatrices débutèrent, qui, fort obscures alors, étaient destinées à briller sur la scène lyrique. Mlle Cinti (depuis Mme Damoreau) parut pour la première fois dans le rôle de Lilla, de la *Cosa rara*. Mme Pasta débuta à la même épsque dans *Il Principe di Tarenta*, et ni Mme Catalani, ni les habitués de Favart (l'Opéra-Italien s'était de nouveau installé dans cette salle) ne pressentirent en elle la future Desdemona.

L'événement sembla d'abord donner gain de cause aux prévisions de Mme Catalani. On allait au Théâtre-Italien pour elle, pour elle seule; sa voix faisait tous les frais de l'enthousiasme public. Il suffisait qu'on annonçât les variations de Rode, ou l'air *Son Regina* pour que la salle Favart fût pleine. Cependant ce bienheureux état de choses ne pouvait pas toujours durer. Les dilettantes se lassèrent de ce qu'ils avaient applaudi avec transport, et Mme Catalani eut le désappointement de chanter *Son Regina* devant des loges vides. Au commencement de l'année 1818, sa voix n'avait plus d'ailleurs sa fraîcheur d'autrefois. Elle partit, disant adieu à un public ingrat et se dirigea une seconde fois vers l'Allemagne, où, dans un premier voyage, elle avait cueilli tant de palmes dorées.

Paër demeura comme auparavant directeur de la musique du Théâtre-Italien. Nous avons dit qu'il avait eu l'art de se rendre inamovible sous tous les régimes. On remarquera seulement que, honteux d'avoir participé à la décadence du théâtre en laissant Mme Catalani agir selon sa fantaisie, il apporta dès ce moment plus de soin à ce que l'exécution musicale répondît davantage à ce qu'on était en droit d'attendre de lui.

Il n'était bruit en Italie, et par contre-coup dans le reste de l'Europe musicale, que des succès d'un compositeur dont les premiers ouvrages avaient causé la plus vive impression, et qui, par une sorte de privilége réservé aux seuls hommes vraiment supérieurs, trouvait sur son chemin des détracteurs ardents en même temps que des admirateurs enthousiastes. C'est de Rossini qu'il s'agit. Les dilettantes parisiens reprochaient amèrement à Paër de ne pas leur faire connaître les productions du jeune maestro. Des brochures d'un style peu mesuré furent même publiées à l'adresse du directeur de l'Opéra-Buffa. Paër laissait dire. Si l'on ne montait aucun des opéras de Rossini sous son administration, en revanche on jouait beaucoup l'*Agnèse* et *Camilla*. Paisiello et Cimarosa n'étaient pas non plus négligés. Les anciennes renommées ne portaient pas ombrage à l'impresario-compositeur; mais il ne voyait pas de raison pour contribuer à en fonder de nouvelles. Enfin, cependant l'opinion se prononça d'une manière si formelle et si générale, qu'il fallut bien que Paër s'exécutât en donnant du Rossini à son public.

L'esprit italien est fécond en ressources. Machiavel a fait de nombreux élèves dans son pays. Que fait Paër dans la position où les dilettantes l'avaient forcé? Il choisit un des opéras de Rossini les moins propres à donner une idée de son génie. *Tancredi* s'offrait à lui, il préféra l'*Inganno fortunato*, puis se décida à grand'peine à monter l'*Italiana in Algieri*. Ces deux ouvrages furent exécutés médiocrement. Un critique s'exprimait ainsi sur l'*Italiana* : « Parade insipide, musique faible, accueil peu favorable; cependant il signor Rossini est le compositeur à la mode en Italie; tous ses ouvrages y font fureur. » Garcia usa de son influence pour faire monter le *Barbier de Séville*. Quelques vrais amateurs apprécièrent ce que le jeune maître avait dépensé de génie dans cette partition ; mais beaucoup de gens, obstinément attachés aux traditions de leurs souvenirs, ne surent que blâmer Rossini d'avoir osé traiter le même sujet que Paisiello, imitant du reste en cela le public de Rome qui lui adressa le même reproche. Le *Barbier de Séville* fut donc reçu froidement aux premières représentations. Il n'est pas superflu d'ajouter que le rôle de Rosine était plus que médiocrement chanté par Mme Ronzi-Debegnis. Plus tard, quand ce même rôle fut repris par Mme Mainvielle-Fodor, on comprit enfin le chef-d'œuvre de la musique bouffe moderne, et l'indifférence de la masse du public fit place à l'enthousiasme.

Garcia avait composé la musique d'un opéra intitulé : *Il Califo di Badgad*, et la première représentation en était annoncée à son bénéfice. Les sociétaires du théâtre Feydeau, toujours fort animés contre les artistes de l'Opéra-Bouffe, s'opposèrent par huissier à ce qu'il fût joué, sous le prétexte que la pièce était traduite du *Calife de Badgad*. Leur prétention ne fut pas accueillie. Garcia obtint une nouvelle ovation comme chanteur et comme compositeur. Par une innovation qui

parut fort singulière et qui surprit d'abord les oreilles des habitués du théâtre Favart, un dialogue parlé avait été substitué au récitatif dans *Il Califo*. C'était de véritable opéra-comique.

Parmi de faux jugements portés sur des artistes qu'il n'appréciait pas selon leur valeur, le rédacteur d'un *Annuaire musical* de 1818, devenu fort rare, tombait juste en s'exprimant ainsi sur le compte de Mlle Cinti (Mme Damoreau) : « Mlle Cinti, qui ne craint pas de se prodiguer dans de petits concerts de société, a fait depuis un an des progrès sensibles. Sa voix est agréable, juste et flexible ; sa méthode est pure, son jeu animé. Le rôle de Zétulbé lui a fait faire un grand pas dans l'opinion des amateurs. Et puis elle a dix-huit ans à peine : quelles espérances ! » Quelles espérances, en effet, et comme elles ont été réalisées !

La cantatrice de l'époque était Mme Mainvielle-Fodor. On ne l'eût pas prévu quand elle débuta à l'Opéra-Comique, où elle fut à peine supportée en 1814. Elle se trouva mieux placée dans les conditions de son talent lorsqu'elle passa au Théâtre-Italien, sous la direction de Mme Catalani, mais cette ombrageuse artiste ne lui laissa aucune occasion de prouver ce dont elle était capable. Mme Mainvielle-Fodor partit alors pour l'Italie, où son talent prit un rapide essor. De retour à Paris, après le départ de Mme Catalani, elle devint l'idole des dilettantes, qui lui conservèrent toutes leurs prédilections jusqu'à l'époque où la perte prématurée de sa voix l'obligea à aller demander au soleil du Midi un remède à son mal.

La troupe essentiellement mobile de l'Opéra-Italien se recrutait sans cesse de nouveaux artistes. Pellegrini, Bordogni, Graziani, étaient venus la renforcer. Levasseur venait de débuter, et, tout inexpérimenté qu'il était, se faisait applaudir pour sa belle voix. Avec le concours de ces artistes, Paër fit monter en 1819 ses *Fuorusciti di Firenze*, mélodramme pour lequel il avait écrit d'agréable musique, mais dont l'action, hérissée d'effets de théâtre et de coups de fusil, sortait complétement du genre habituel de l'Opéra-Italien.

La direction de l'Opéra-Italien avait été réunie à celle de l'Académie royale de musique. Persuis tint d'abord le sceptre de ce double empire, puis il le remit aux mains de Viotti. Nous sommes obligés de dire que de ces deux spectacles, celui dont la situation était la plus florissante n'était pas le théâtre national. L'Opéra français se trouvait dans une période de décadence. Le Théâtre-Italien, au contraire, entrait dans une ère de prospérité. Les opéras de Rossini venaient l'un après l'autre révéler aux dilettantes les inépuisables ressources du génie de ce grand artiste et tenaient la curiosité sans cesse éveillée. Au *Barbier de Seville* avaient succédé *il Turco in Italia*, *Tancredi*, la *Gazza ladra*, *Otello*, *Cenerentola*. Mme Mainvielle Fodor se retirait, comme nous venons de le dire, au profond regret de ses admirateurs; mais Mme Pasta revenait d'Italie complétement transformée. Elle créait le rôle de Desdemona, dans lequel, on peut dire, elle n'a point été surpassée. L'impression causée par cette éminente artiste que, secondaient, dans *Otello*, Garcia, Levasseur et Bordogni ne s'est pas encore effacée du souvenir des amateurs qui fréquentaient en 1821 l'Opéra-Italien.

Parmi les artistes dont l'apparition eut lieu à l'époque dont nous parlons, c'est un devoir de citer Galli, acteur et chanteur parfait, dont la carrière présenta cette singularité qu'après avoir chanté plusieurs années l'emploi de ténor, il se trouva un beau matin possesseur d'une voix de basse très-caractérisée; Zucchelli, chanteur auquel on pouvait reprocher un peu de mollesse, mais dont la voix avait un singulier charme de timbre; enfin, Mlle Naldi, qui se fit remarquer par la grâce de son chant, et qui plus tard, devenue grande dame, acquit, comme amateur, un talent presque égal à celui des plus célèbres artistes.

Un événement important ferme la période des annales de l'Opéra-Italien à laquelle nous nous arrêterons dans ce chapitre. C'est l'arrivée de Rossini à Paris. Le passage suivant, extrait d'une chronique artistique qui n'était pas sans crédit, est assez curieux en ce sens qu'il fait connaître à la fois et l'accueil qu'il reçut dans la capitale de la France, et l'habileté avec laquelle il sut y gagner par son caractère les sympathies qui étaient déjà acquises à ses ouvrages : « On peut regarder Rossini comme le musicien de l'Europe. On se l'arrache en Italie; on l'appelle en Angleterre avec des offres de 24,000 fr. pour un opéra, plus appartement, voiture, table de quatre couverts, etc.; en France on ne rêve qu'à lui; on ne veut plus que du Rossini. Les régulières beautés de la *Camilla*, les traits élégants et gracieux de la *Capricciosa*, le grandiose et la pompe de quelques parties de *Romeo*, n'offrent au public parisien qu'une diversion insuffisante aux beautés de Rossini. Mozart lui-même est vaincu par l'auteur d'*Otello* et de la *Gazza*. A présent qu'est-ce que Rossini, cet être incomparable? Un homme simple, aimable et modeste, doutant de ses forces comme un écolier, connaissant tout le répertoire français, parlant avec enthousiasme de nos compositeurs célèbres. Il ne veut plus travailler que pour Paris; les succès qu'il y obtient le flattent plus que tous les honneurs qu'on lui décerne ailleurs. » Voilà comme on jugeait Rossini en 1824.

EDOUARD FÉTIS.

THÉATRE ITALIEN.

La Figlia del reggimento. — Mme Sontag.

C'était pour la première fois que la *Fille du régiment* se montrait à Paris sur la scène italienne. On nous parlait toujours de l'immense effet produit dans ce rôle par diverses cantatrices, Jenny Lind, l'Alboni, et nous ne pouvions en juger que par le souvenir de Mlle Borghèse, qui le joua d'origine en 1840 à l'Opéra-Comique, et de Mlle Lavoye, qui le reprit en 1848, la veille même des journées de juin. Mme Sontag aussi l'avait essayé à Londres, et l'on nous assurait qu'elle y effaçait toutes ses rivales, qu'elle y chantait et y jouait avec une égale supériorité, qu'elle y était plus jeune d'entrain, de verve, de finesse qu'elle n'aurait pu l'être il y a vingt ans; bref, on nous promettait une véritable première représentation de pièce et de cantatrice.

On ne nous a pas trompés. Quiconque n'a pas vu Mme Sontag dans la *Figlia del reggimento* ne la connaît pas encore, et ne soupçonne pas ce dont elle est capable. Dans la *Sonnambula*, elle n'avait fait que préluder; dans la *Figlia del reggimento*, elle s'est révélée : elle a pris possession du théâtre, du public et de l'enthousiasme qu'un talent si accompli doit toujours exciter.

Quand les jurisconsultes trouvent dans un contrat des clauses d'un genre particulier, extraordinaire, qui ne leur permettent pas de le ranger dans l'une des catégories connues, ils se bornent à dire que c'est un contrat *sui generis*, c'est-à-dire un contrat qui ne ressemble à rien qu'à lui-même, qui n'a ni modèle, ni copie, et voilà leur définition bâclée en deux mots. Nous n'avons pas d'autre moyen de définir le talent vocal de Mme Sontag : c'est quelque chose dont elle seule possède le secret et peut seule fournir l'exemple. Nulle ne sait, comme elle, poser le son, le soutenir, respirer sans qu'on s'en doute, exécuter avec une légèreté sylphidique des traits d'une inconcevable difficulté, d'une exquise délicatesse, moduler dans un point d'orgue avec l'aplomb d'un compositeur qui a sous la main les touches d'un clavier. La voix de Mme Sontag réunit à la pureté d'un timbre métallique, l'exactitude d'un instrument de précision. C'est surtout dans la leçon de chant du second acte, en parcourant l'échelle des tons, en battant la mesure à faux, en ayant l'air de se livrer au caprice des vents sans gouvernail et sans boussole, que la cantatrice déploie le grand art qui lui sert à diriger l'une des voix les plus fraîches et les plus agiles dont jamais gosier humain ait été doué.

Cette représentation de l'œuvre de Donizetti a donc été une soirée triomphale pour Mme Sontag, qu'on a applaudie, rappelée, saluée de bouquets. Calzolari, quoique enrhumé, n'en a pas moins bien dit

son rôle de jeune paysan, qui, d'un acte à l'autre, se change en officier. Ferranti, qui débutait dans le rôle du sergent, s'en est acquitté franchement, rondement, avec une bonne voix et un jeu comique sans charge aucune.

Nous avons longtemps cherché pourquoi la *Fille du régiment* n'avait jamais obtenu, comme opéra français, un grand succès de vogue, malgré ses charmantes mélodies. A présent nous ne cherchons plus, la cause en est claire : c'était un opéra italien.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

La Chanteuse voilée,

Libretto en un acte de MM. Scribe et Leuven. — Partition de M. Victor Massé.

(Première représentation le 26 novembre 1850.)

Le cabinet de M. Scribe est assiégé par ce qu'on appelle, dans le monde musical, les grands prix de Rome, compositeurs jeunes ou vieux, d'un savoir stéréotypé, formés, fabriqués et récompensés d'une manière officielle par le gouvernement et l'Institut, dont ils reçoivent une pension pendant quelques années, et une couronne de laurier pour les préserver de la foudre ou peut-être des écarts d'une imagination trop créatrice. Il y a quelque temps que M. Scribe, sollicité pour et par M. Monfort, aussi lauréat de l'Institut, lui donna, pour être mis en musique, un charmant libretto intitulé *Polichinelle*. Le compositeur fit défaut, et il est resté en chemin. Cette jolie idée a été reprise en sous-œuvre, et il en est résulté la *Chanteuse voilée*, opéra-comique sur lequel M. Victor Massé a écrit sa première partition. Comme l'acteur Polichinelle, dont nous avons parlé plus haut, et qui est l'idole du peuple napolitain, la chanteuse voilée dont il est ici question, est idolâtrée par la populace et même les seigneurs de Séville. On l'accable de maravédis, de douros et de quadruples d'or.

Le fameux peintre Velasquez s'indigne d'aimer d'amour cette gitana, cette espèce de saltimbanque, de faiseuse de cabrioles sur la corde raide de la vocalisation ; et il s'indigne encore plus d'aimer de même sa propre servante, parce qu'elle lui rappelle, par le son de sa voix, la chanteuse, qui ne se fait entendre dans les rues du Séville qu'avec un voile sur la figure. On conçoit ce sentiment complexe ou plutôt unique, car la servante du peintre n'est autre que la cantatrice en plein vent qui se fait un malin et doux plaisir de tourmenter le cœur et l'oreille du pauvre peintre. Notre bohémienne musicale est aimée aussi par un alguazil ami du peintre, espèce d'alcade de Molorido, homme de police qui ne sait rien, comme cela se voit en France et de nos jours, qui ignore enfin que la chanteuse des rues et la servante du peintre ne sont qu'une même personne. Comme cette idole de la population de Séville a disparu, et qu'elle manque aux besoins, aux plaisirs des grands seigneurs, de tous enfin, on vient la réclamer tumutueusement chez le peintre où l'on croit qu'elle s'est réfugiée : elle reparaît sur la place publique et rentre chez Velasquez en costume de prima dona, c'est-à-dire avec son voile et sa guitare ; et puis, levant ce voile et chantant toujours, elle se fait reconnaître pour la servante du peintre, dont elle devient l'épouse extrêmement légitime, ce qui prouve plus d'amour que de logique dans la tête, le cœur et la conduite de notre ami Velasquez, qui naguère s'indignait d'aimer une chanteuse de place publique, tant il est vrai qu'il y a au moins autant de versatilité et d'aristocratie chez les artistes que parmi les grands seigneurs.

Sur tout cela, M. Massé a jeté, brodé, entrelacé une musique bien faite, d'un style serré, distingué, dans laquelle percent souvent de petites mélodies charmantes, qu'on entend sourdre de tous les coins de l'orchestre, comme c'est la mode dans l'école actuelle. En mélodie, en harmonie, en effets d'instrumentation, il y a un peu trop de tout cela, et surtout de longueur, de développement dans la partition de M. Massé. Nous rappellerons cet axiome du maître :

Qui ne sait se borner ne sut jamais écrire,

au risque de déplaire à ces gens qui voudraient qu'on ne citât jamais qu'eux et leurs ouvrages. Dès l'ouverture, le compositeur semble avoir, comme on dit vulgairement, mis tous ses œufs dans un panier : solos, mouvements divers, rhythmes largement développés, il y a de tout dans cette ouverture, qui, du reste, a fait et fera plaisir, surtout une mélodie franche et distinguée et d'un beau caractère, dite par un instrument de cuivre, bien accompagnée par les cors et mieux encore par les violoncelles, qui procèdent par un trait pittoresque sur cette mélodie. Si le boléro n'est pas très neuf, si le *crescendo* italien et en forme d'air de ballet n'est pas très-original, cette ouverture-préface est écoutée avec plaisir, et même applaudie avec justice. Après l'ouverture, les couplets avec refrain de guitare simulée et dits par l'alguazil, ont de l'entrain et sont d'un rhythme piquant. L'air chanté ensuite par le même personnage est d'une bonne couleur rétrospective sous le rapport scénique : cela est bien déclamé et surtout fort bien chanté. Il y a beaucoup de finesse, d'élégance et de charme mélodique dans les couplets de la servante à maître Velasquez. Ceux chantés par ce peintre, car les auteurs ont procédé fréquemment par strophes dans l'ouvrage, sont aussi d'un bon sentiment, mais d'une mélodie trop fine, et, pour ainsi dire, d'une couleur mystique et même métaphysique. Le duo d'amour qui suit est d'une longueur démesurée. Certainement il y a dans ce grand morceau de scène de jolis traits de chant, surtout celui de Velasquez, qui revient deux fois ; il y a même des passages d'une mélodie passionnée et dramatique ; mais on est comme forcé de se rappeler et de se dire encore : *Qui ne sait se borner, etc.* Ce défaut de mesure, de brièveté, se fait encore sentir dans le grand air du peintre. Après cet air vient un trio bien dialogué, bien écrit pour les voix, puis un chœur assez chaud, et puis de charmantes vocalises qui terminent dignement le rôle de la chanteuse, dévoilée alors, et qui est, en réalité, une cantatrice de concerts, à la voix ferme, audacieuse, suave et brillante, puisque c'est Mlle Lefèvre qui s'est chargée de nous la représenter. M. Audran a joué le peintre Velasquez avec chaleur, entrain, et s'est acquitté de la partie lyrique comme à son ordinaire, en chanteur gracieux et même expressif. La voix sonore et timbrée de M. Bussine, et la manière dont il s'en sert chaque jour, plus hardie, plus aisée, lui ont valu, dans le cours de cette première représentation, de justes et unanimes applaudissements. Si ce chanteur parvient à se servir avec savoir, verve et fantaisie du charmant instrument qu'il possède, Martin est ressuscité! De tous ces éléments combinés et mis habilement en œuvre par l'intelligente activité du directeur du théâtre de l'Opéra-Comique, il ne pouvait résulter qu'un joli succès, qui est venu corroborer ceux plus importants que ce théâtre obtient coup sur coup.

HENRI BLANCHARD.

CONCERT DE LA SOCIÉTÉ DE SAINTE CÉCILE.

CONCERT DE M. L. LACOMBE.

Mlle CHARLOTTE DE MALLEVILLE.

« On doit des égards aux vivants ; on ne doit aux morts que la vérité, » est une espèce de maxime que les éditeurs de la Biographie universelle ont prise pour épigraphe, et qu'on cite bien souvent depuis qu'elle a été jetée au vent de la publicité par M. de Voltaire. Cette sentence est aussi contestable que modifiable. Par l'abus que l'on fait en notre temps de l'individualité ou plutôt de l'*individualisme*, le public se pique fort peu de montrer des égards aux vivants qui l'exploitent ou l'ennuient politiquement, littérairement et artistiquement. En fait d'égards dus aux vivants, ce même M. de Voltaire, qui a mis en avant cet axiome que nous venons de citer, ne se gênait point pour traiter de gredin tout aspirant à la gloire, tel que Lefranc de Pompignan, J.-J. Rousseau et beaucoup d'autres.

Nous avons connu jusqu'à l'intimité Arvers, Balzac et Frédéric Soulié, et nous pourrions prouver qu'on avait fort peu d'égards pour eux alors qu'ils étaient vivants, comme il ne serait pas difficile de démontrer que la vérité qu'on leur dit, depuis qu'ils sont morts, tombe dans la louange hyperbolique. C'est bien mieux ou bien pis en musique, dans cet art qui excite au plus haut degré le véritable comme le faux enthousiasme. C'est cette exagération qui donne quelque importance aux critiques doués de quelque sagacité, du sens estétique, éclectique, et d'expérience des moyens pratiques de l'art; il est vrai que de ceux-là il n'y en a pas beaucoup.

Donc, avec tous les égards que l'on doit aux vivants, faut-il reculer devant la nécessité de dire qu'il n'y a guères d'avenir possible, dans Paris, pour quatre sociétés orchestrales chargées d'exécuter les œuvres des musiciens vivants ou morts? Quel sera chez nous le résultat de la lutte engagée contre l'oligarchie musicale de la Société des concerts, qui vit depuis si longtemps sur l'exécution stéréotypée de quelques chefs-d'œuvre? A coup sûr beaucoup d'efforts honorables, beaucoup de tentatives fécondes que nous nous plairons toujours à encourager, non moins par inclination que par devoir.

De même qu'il faut absolument ce que cherchait Diogène avec sa lanterne à la tête d'un gouvernement, de même, à la tête d'un orchestre, il faut un homme qui ait non-seulement dans le cœur et dans l'esprit la poésie, mais toutes les poésies et l'éloquente pantomime de son art; qui en connaisse et qui en aime tous les styles; qui soit entraînant du geste et de la parole; qui ne pose pas comme la statue du dieu, mais comme son grand-prêtre tout plein du feu divin. M. Séghers, l'un des pontifes du culte nouveau, le chef de la société Saint-Cécile, possède la fermeté, la patience, l'amour de son art, des grands maîtres et des nuances. La manière dont il fait exécuter les symphonies de Beethoven est irréprochable : celle en *si* bémol a été dite par ses subordonnés, ou plutôt ses camarades, avec autant de verve, d'ensemble et de nuances qu'en peut mettre le premier orchestre de Paris, de manière à faire demander enfin si le premier orchestre de la capitale n'est pas celui de la *Société Sainte-Cécile*. Ce n'est pas non plus la variété qui manque dans la composition de ces concerts. D'abord le morceau obligé en style rétrospectif du XVIe ou du XVIIe siècle, qui excite peu, ordinairement, l'enthousiasme du public, a fort bien tenu sa place dans celui-ci. L'air de l'*Anacréon*, de Grétry, en musique rétrospective aussi, et chanté par M. Bussine, figurait sur le programme, de même que le bel air de *Montano et Stéphanie*, dit par Mlle Miolan. On a exécuté un chant, élégie musicale et grandiose en chœur de Beethoven, avec paroles françaises de M. Maurice Bourges, ainsi que l'octuor pour instruments à vent du même compositeur, fort bien interprété par MM. Romedène, Garimond, Leroy, Mongé, Marzoli, Lemberger, Halary et Maury.

Le morceau que les amateurs du nouveau, n'en fût-il plus au monde, attendaient avec impatience, était l'ouverture de l'opéra intitulé *Tannhauser*, de Richard Wagner. C'est un ouvrage romantique dans toute la force de cette expression, qui nous vient surtout de la Germanie. *Tannhauser*, chevalier du moyen-âge, est la personnification de l'amour sensuel, positif, matériel, excité par une Armide, une Vénus de ces temps de passions féodales et brutales, où le vol, le viol et les brigandages formaient l'ordre social. Malgré l'amour pur et platonique qu'a pour lui une reine Elisabeth, le héros de l'ouvrage se livre à ses goûts déréglés, c'est-à-dire qu'il fait la vie courte et bonne; et, comme le Curtius antique, il se précipite dans un gouffre où l'a précédé la femme pure qu'il aimait et dont il était tendrement aimé. L'ouverture de cet ouvrage, à laquelle il aurait fallu une espèce de programme dans le genre du petit exposé que nous venons de tracer, est inintelligible sans cela. La science des sons romantiques a besoin de la parole écrite pour être à peu près comprise. Les musiciens qui travaillent ainsi sont forcés de faire comme ce peintre inexpérimenté qui écrivit sous un volatile de basse-cour, qu'on n'aurait pas reconnu sans cette précaution : « Ceci est un coq. » L'ouverture du *Tannhauser* est une préface de musique métaphysique qui peint l'amour idéal et brutal, la prière, les marches et contre-marches des guerriers et chevaliers, avec hennissements de chevaux, et bien d'autres choses encore qu'on reconnaît, qu'on saisit quand on vous met le doigt dessus, au moyen du petit prologue dont nous venons de parler. Nous persistons donc à dire, à répéter que ce genre de musique a fait son temps, et qu'il faut en revenir à nos grands maîtres ou à des ouvrages nouveaux conçus avec l'unité de la pensée, la logique et la clarté dans la mélodie, et la sobriété dans l'instrumentation. Ce ne seront pas, certes, les ouvrages écrits dans ces conditions qui manqueront aux habiles exécutants des nouvelles sociétés musicales auxquelles nous souhaitons égal succès et durable avenir.

— M. Lacombe a donné, jeudi dernier, dans cette même salle Sainte-Cécile un concert qui lui a valu de nombreux et justes applaudissements. Tout ce qu'il y a dans ce moment à Paris de pianistes artistes et amateurs était à ce concert. Il s'est ouvert par une fantaisie dramatique du bénéficiaire, intitulée : le *Retour du Guerrier*, dans laquelle il a lutté, peut-être sans y penser, contre le *concert Stuck* de Weber, ou le *Retour du Croisé*. On pourrait dire qu'il y avait en cela audace et modestie dans cette similitude de titre : modestie à imiter un grand maître, et audace à traiter le même sujet. Comme compositeur et exécutant, M. Lacombe s'y est montré digne de son modèle, en conservant son individualité. Cette individualité n'est pas exclusive, féroce, en M. Lacombe; il a voulu prouver à ses auditeurs qu'il sait faire siens les styles les plus divers; car il a dit, dans la charmante manière de l'auteur, une des plus jolies mazurkas de Chopin, et le beau drame, sévère et passionné, de Beethoven, connu sous le titre de sonate, en *ut* dièze mineur (œuvre 27e). Mais c'est surtout dans le *Torrent* et le *Soir*, deux morceaux de sa composition, que M. Lacombe a su se faire unanimement applaudir. Fougue dans le trait, égalité parfaite des sons dans la première pièce, et rêverie poétique de ces mêmes sons *perdendosi* dans la charmante harmonie du *Soir*, telles sont les qualités du bénéficiaire, qui a terminé par une *polonaise*, aussi écrite par lui, et qu'il a dite avec une verve et un *brio* qui ont enlevé tous les suffrages. Celui qui en vaut bien un autre, suffrage manifesté d'une manière non équivoque par notre voisin dans l'auditoire, et qui ne déplaira pas à M. Lacombe, c'est celui de Thalberg, en ce moment à Paris, et qui a chaudement applaudi le talent d'un de nos premiers pianistes français. Les morceaux de piano ont été alternés par des morceaux de chant, dits par M. Lefort et Mme Ferretti. Le premier a chanté un air de *Gemma di Vergy*, et deux mélodies interprétées par lui avec beaucoup de goût et d'expression. Mme Ferretti est une cantatrice possédant une fort belle voix de contralto; elle a dit on ne peut mieux le *Brindisi* de la *Lucrezia Borgia* et l'*arioso* du *Prophète*, d'un accent large et tout empreint d'une dramatique sensibilité.

— Et pendant que nous en sommes à citer les artistes qui chantent bien de la voix et des doigts, comme M. Lacombe, nous mentionnerons ici Mlle Charlotte de Malleville, charmante pianiste, au jeu pur et classique, qui vient de donner, dans les salons de l'Académie de musique, à Lille, deux brillantes soirées musicales dans lesquelles elle a joué avec beaucoup de succès différentes œuvres de nos grands maîtres, et un excellent quintette pour piano, violon, alto, violoncelle et contre-basse, de M. Ferdinand Lavainne.

HENRI BLANCHARD.

Le grand écrivain qui fut l'un de nos collaborateurs, l'auteur de la *Comédie humaine*, vient de recevoir un hommage qui ne pouvait lui manquer. M. Gustave Desnoiresterres s'est plu à réunir en un petit volume tous les traits biographiques dont se compose la physionomie de Balzac, en y joignant des aperçus très-justes et très-fins sur sa valeur littéraire. Nous avons eu grand plaisir à retrouver dans ce travail, fait avec goût et avec choix, le petit nombre de coups de crayon

que nous avions pu fournir à l'esquisse générale. Désormais le portrait de Balzac est tracé : il appartient à la vaste galerie de nos célébrités contemporaines. Le petit livre de M. Gustave Desnoiresterres deviendra l'appendice obligé de la riche collection des œuvres de celui dont il a si habilement retracé l'histoire.

NOUVELLES.

*** La première représentation de l'*Enfant prodigue* a dû subir un retard par suite du changement dans la distribution d'un rôle. Cette grande partition de l'illustre chef de l'école française, ce poëme de notre auteur le plus célèbre, seront interprétés par Roger, le brillant et infatigable ténor; Massol, le baryton éclatant si longtemps regretté à l'Opéra; Obin, que son début récent a placé au premier rang; Mme Laborde, l'élégant soprano, et la charmante Mlle Dameron. Un rôle de danseuse, introduit dans l'action, sera joué par Mlle Plunkett. La répétition générale en aura lieu demain lundi, et l'ouvrage pourra être donné le mercredi suivant.

*** A cet ouvrage succédera le *Démon de la nuit*, de M. Rosenhain, puis un ballet en six tableaux, pour Mme Cerrito et Saint-Léon. Un jeune musicien, qui a déjà réalisé de belles espérances, vient de composer un opéra intitulé *Sapho*, dont le poëme a été confié à l'élégant poëte Emile Augier, et dont les rôles principaux seront remplis par Mme Viardot et Roger. Maralti, le ténor qui a produit tant de sensation à Londres l'été dernier, débutera incessamment dans *Guillaume-Tell*. Mlle Alboni, à son retour de Madrid, rentrera dans un opéra nouveau, composé pour elle et intitulé : *la Corbeille d'oranges*. Toutes ces richesses, ces débuts, ces nouveautés, seront accumulés et offerts au public cet hiver. Jamais l'Opéra n'aura déployé plus d'activité et mieux justifié aux yeux du public, par l'éclat de sa troupe et de son répertoire, son titre de premier théâtre du monde.

*** Les *Huguenots*, représentés lundi et vendredi, ont chaque fois rempli la salle. Roger et Mme Viardot ont été plus que jamais applaudis dans les deux rôles principaux. Levasseur avait repris celui de Marcel.

*** Mercredi, *Lucie de Lammermoor* a été donnée pour la rentrée de Mlle Nau, qui nous est revenue après deux ans d'absence. Le public a témoigné qu'il avait beaucoup de plaisir à revoir la charmante cantatrice, augmentée d'un certain embonpoint qui ne lui va pas mal, et possédant toujours une voix pure, légère et sympathique, dont le volume paraît s'être augmenté aussi dans la même proportion.

*** Un débutant s'est essayé dans le rôle d'Ashton. C'est M. Laurent, ancien élève du Conservatoire. Sa voix est franche et timbrée; mais il a besoin, tant pour son jeu que pour sa méthode, d'acquérir un peu de distinction.

*** Voici plusieurs fois que Gueymard chante le rôle d'Edgard de manière à prouver qu'il est en progrès.

*** La reprise de *Don Pasquale*, chanté par Mme Sontag, Lablache et Calzolari, aura lieu prochainement au Théâtre-Italien.

*** Bettini est parti pour la Havane avec un engagement de 60,000 fr. pour neuf mois

*** L'*Eclair* et le *Toréador* ont été joués, comme l'administration de l'Opéra-Comique l'avait promis, en remplacement de la représentation interrompue l'autre semaine. Le public n'a rien perdu pour attendre : l'effet des deux ouvrages a été excellent.

*** M. Edouard Monnais, commissaire du gouvernement près les théâtres lyriques et le Conservatoire, vient de recevoir de Sa Majesté le roi de Hollande la décoration de la couronne de Chêne.

*** Le comité de l'association des artistes-musiciens a décidé, dans sa séance de jeudi dernier, qu'une messe, composée par M. Zimmerman, serait exécutée l'an prochain pour la solennité de la Sainte-Cécile.

*** Ce n'est pas seulement à Paris que la fête de Sainte-Cécile a été célébrée avec un enthousiasme et un esprit religieux qui font le plus grand honneur à nos artistes musiciens. La plupart des villes de province ont, selon la mesure de leurs ressources, rivalisé de zèle avec les principales paroisses de la capitale. A Bordeaux notamment, la fête de notre patrone a été l'occasion d'une imposante solennité. Un chœur et un orchestre composant un total de plus de 200 musiciens, ont vigoureusement exécuté, sous l'habile et intelligente direction de l'excellent chef-d'orchestre, M. Mézerai, la cinquième messe de M. Dietsch. Cette belle œuvre a excité une admiration générale; son style pur et noble, ses mélodies dramatiques sans cesser d'être religieuses, ses harmonies tout à la fois riches et claires, ont produit un immense effet. Les solos ont été parfaitement chantés par M. Lagrave, premier ténor, et par M. Perrier, première basse du théâtre. L'orchestre et les chœurs avaient été admirablement disposés dans la grande nef de la cathédrale. Deux ouvertures, rendues avec beaucoup de précision et de verve, ont ajouté à l'éclat de cette solennité : ce sont l'ouverture de *Tamerlan*, de Winter, et une symphonie écrite par Mercadante sur les motifs du *Stabat*, de Rossini. La journée a été bonne pour les pauvres et glorieuse pour le compositeur, l'éminent maître de chapelle de la Madeleine. Il faut ajouter aussi que tous, exécutants et choristes, ont fait leur devoir et ont noblement répondu aux inspirations du chef d'orchestre et du président de la Société philharmonique, M. Henri Brochon.

*** Dimanche dernier a eu lieu, à la halle aux draps, la distribution des prix que l'Association polytechnique fait, chaque année, aux élèves des cours gratuits qu'elle a établis en faveur des ouvriers. La séance était présidée par M. de Parieu, ministre de l'instruction publique, assisté de M. Varin, maire du 4e arrondissement, et de M. Perdonnet, président de l'association. Pendant la séance, les élèves de l'Orphéon, sous la direction de leur habile professeur, ont fait entendre dix chœurs admirablement exécutés, vivement applaudis, et dont plusieurs ont été redemandés.

*** Mme Louise-Henriette Schmalz, la plus célèbre cantatrice que l'Allemagne ait produite dans le siècle dernier, et qui pendant plus de trente années a tenu le sceptre du chant, vient de mourir à Berlin, âgée de soixante-dix-neuf ans.

*** M. Ullmann, virtuose célèbre sur le hautbois, vient de mourir à Vienne. Cet artiste jouissait en outre d'une grande réputation comme facteur d'instruments de musique.

Chronique départementale.

*** *Arras*, 23 novembre. — La messe de Sainte-Cécile augmente chaque année pour nous d'importance et d'attrait. Le maître appelé cette fois à faire les honneurs de cette solennité, c'était M. Niedermeyer. Le *Gloria*, le *Sanctus*, l'*O salutaris* et surtout l'*Agnus Dei*, ont produit une impression excellente. Nous félicitons la Société philharmonique et son habile chef de la manière dont l'œuvre entière a été rendue. Le solo de ténor de l'*O salutaris* a été dit avec un remarquable accent religieux.

*** *Lille*, 27 novembre. — L'ouverture de *Giralda*, parfaitement arrangée par M. Wattier pour musique militaire, a été exécutée dans une soirée musicale, et a obtenu les honneurs d'un *bis* parfaitement justifié par l'originalité de son effet.

Chronique étrangère.

*** *Bruxelles*, 28 novembre. — Dimanche dernier a eu lieu la vingt-quatrième représentation du *Prophète*. Toujours même affluence, et aussi toujours même enthousiasme. MM Octave, Bouché; Mmes Widemann et Raby continuent d'interpréter supérieurement le chef-d'œuvre.

— La soirée de mardi dernier a brillamment inauguré les concerts d'hiver au Casino. Mme Pleyel s'y faisait entendre, et cette reine du piano a été saluée des applaudissements de la salle entière. — Mme Taccani-Tasca vient d'arriver de Berlin, et donnera bientôt un concert.

*** *Anvers*, 28 novembre. — Mlle Méquillet s'est rendue à Gand pour y chanter deux fois le *Prophète*, jeudi et dimanche. Elle y a obtenu un de ces succès qui marquent dans la vie d'une artiste. A Anvers, elle a chanté dans *Otello* et a été fort applaudie. Le *Prophète* est à la veille d'y être représenté, et les *Huguenots* sont à l'étude.

*** *Berlin*. — La représentation d'*Otello* au théâtre Kœnigstadt a été pour Mme Castellan une nouvelle occasion de triomphe. La charmante cantatrice a été constamment applaudie et rappelée sur la scène à plusieurs reprises.

*** *Prague*. — Les représentations de Mme de Lagrange au théâtre National ont rapporté 20,000 ducats à cette éminente cantatrice.

*** *Trieste*. — Un opéra nouveau de Verdi, *Stiffelio*, composé tout exprès pour le *Teatro-Grande*, vient d'y être représenté avec un succès peu brillant, bien inférieur à celui de *Luisa Miller*. Voici le résumé du jugement qu'en porte un critique italien : « En général, si nous voulons être sincères, nous reconnaîtrons que la partition de *Stiffelio* ne s'élève pas au-dessus des autres ouvrages récemment écrits par le même maestro. La musique n'est pas toujours d'accord avec les paroles du libretto, dans lequel le développement du sujet n'est pas fort heureux, et où la poésie manque. La musique sacrée est d'ailleurs répandue avec excès dans toute la partition. »

*** *Madrid*, 20 novembre. — Hier a eu lieu en grande pompe l'ouverture du théâtre royal, l'Oriente, pour la fête de Sa Majesté la reine Isabelle. La cour assistait à cette cérémonie. La *Favorite* a été chantée par Gardoni, Barroilhet, Formes et l'Alboni. La reine est arrivée à neuf heures; aussitôt on a répandu dans la salle des compositions poétiques analogues à la circonstance, puis la représentation a commencé. Les entr'actes ont été d'une longueur démesurée, et le spectacle s'est terminé à deux heures un quart du matin. Comme c'était jour de gala, le public n'a pu se prononcer sur le compte d'aucun chanteur; il a seulement oublié une fois l'étiquette en applaudissant l'Alboni dans son air du troisième acte. Ronconi est arrivé et débutera bientôt dans les *Puritains*.

*** *Saint-Pétersbourg*. — L'arrivée de Mario était impatiemment attendue : Mme Persiani ne pouvait faire ses débuts qu'avec le célèbre ténor. *I Lombardi* et *Don Pasquale*, chantés par Mmes Cortesi et Marrai, n'avaient pas satisfait le public. Enfin, la *Sommambula* a paru sur l'affiche avec les noms du chanteur et de la cantatrice, qui, l'un et l'autre, ont obtenu un éclatant succès. Tamburini chantait le petit rôle du comte.

*** *New-York*, 12 novembre. — Mme Parodi vient de débuter avec beaucoup d'éclat au théâtre Italien dans le rôle principal de *Norma*, dont elle n'a pas moins bien rendu la partie dramatique que la partie lyrique.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

— M. et Mme Benacci prient ceux de leurs parents et amis à qui ne seraient pas parvenues des lettres de faire part du mariage de leur fille, mademoiselle Éléonore Benacci, avec M. Michel Carcey, avocat à la cour d'appel de Chambéry, célébré à Lyon le 20 courant, de vouloir bien considérer le présent avis comme une lettre de faire part.

BRANDUS ET Cie, ÉDITEURS, 87, RUE RICHELIEU, ET 40, RUE VIVIENNE.

GIRALDA

OU LA NOUVELLE PSYCHÉ, opéra-comique en 3 actes, PAROLES DE M. SCRIBE,

Musique de ADOLPHE ADAM.

Grande Partition ..... net : **150** fr. | Les parties d'Orchestre séparées ..... net : **150** fr.

Partition pour **Chant** et **Piano**, format in-8°, net : **15** fr.

LES AIRS DÉTACHÉS POUR CHANT AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO.

N. 1. Couplets, chantés par M. **Ste-Foy**. « *O mon habit, mon bel habit de mariage.* » ..... 1 50 net.
N. 2. Cavatine, chantée par Mlle **Miolan**. « *Rêve heureux* » .. 1 50 net.
N. 2 *bis*. La même, transposée pour voix de contr'alto ..... 1 50 net.
N. 3. Duo, chanté par Mlle **Miolan** et M. **Ste-Foy**. « *Faut-il donc vous aider, ma chère?* » ..... 4 » net.
N. 4. Air, chanté par M. **Audran**. « *Rêve si doux!* » ..... 3 » net.
N. 4 *bis*. Le même, transposé ..... 3 » net.
N. 5. Duo, chanté par MM. **Audran** et **Ste-Foy**. « *C'est dans l'église du village.* » ..... 4 » net.
N. 5 *bis*. Le même, transposé, pour voix de ténor et baryton .... 4 » net.
N. 6. Air, chanté par M. **Bussine**. « *Que saint Jacques et les saints me viennent en aide.* » ..... 3 » net.
N. 6 *bis*. Le même, transposé ..... 3 » net.
N. 7. Couplets, chantés par M. **Ste-Foy**. « *Tant que j'étais.* » 2 » net.
N. 8. Duo, chanté par M. **Audran** et Mlle **Miolan**. « *O dieu d'amour* ..... 4 » net.
N. 9. Trio, ch. par MM. **Audran**, **Bussine** et Mlle **Miolan**. 4 » net.
N. 10. Air, ch. par Mlle **Miolan**. «*De cette pompeuse retraite* » 3 » net.
N. 10 *bis*. Le même, transposé ..... 3 » net.
N. 11. Romance, chantée par Mlle **Meyer**. « *Je suis la reine.* » 1 50 net.
N. 12. Air bouffe, chanté par M. **Ste-Foy**. « *Je ne puis affirmer si celui que j'accuse.* » ..... 2 » net.
N. 13. Couplets, chantés par Mlle **Miolan**. « *Il a parlé, terreurs soudaines.* » ..... 2 » net.
N. 14. Romance, chantée par M. **Bussine** « *Ange des cieux, charme des yeux.* » ..... 1 50 net.
N. 14 *bis*. La même, transposée ..... 1 50 net.
N. 15 Duo, chanté par M. **Audran** et Mlle **Miolan**. «*O perfidie, qui sacrifie.* » ..... 3 » net.
N. 16. Air et variations, chantés par Mlle **Miolan**. « *Par vous brille la Castille.* » ..... 1 50 net.
N. 16 *bis*. Les mêmes, transposés ..... 1 50 net.

ABRANGEMENT ET MORCEAUX POUR LE PIANO.

Ouverture avec accompagnement de violon *ad lib.* ..... net 2 50
Id. arrangée à 4 mains ..... net 3 »
Adam. Mélange sur les plus jolis motifs ..... net 2 50
Id. Six petits airs ..... net 2 50
Brisson. Op. 40. Fantaisie 7 50
Burgmuller (F.). Valse brillante ..... 6 »
Comettant (Oscar). Op. 36. Fantaisie 7 50
Duvernoy (J.-B.). Op. 190. Fantaisie ..... net 3 »
Hunten (F.). Op. 174. Fantaisie à 4 mains 7 50
Lecarpentier (A.). 118e bagatelle ..... net 2 »
Id. 119e bagatelle ..... net 2 »
Redler. Op. 144. Petite fantaisie facile ..... 5 »
Rosellen. Op. 122. Fantaisie brillante ..... 9 »
Voss. Op. 120 Fantaisie de salon, dédiée à Mlle Miolan ..... 6 »

MUSIQUE DE DANSE.

Ettling. Valse brillante ..... net 2 »
Id. La même à 4 mains ..... net 2 »
Lecarpentier. Quadrille facile ..... net 2 »
Musard. Deux quadrilles, chaque ..... net 2 »
Id. Les mêmes arrangés, à 4 mains, chaque ..... net 2 »
Pasdeloup. Polka-Mazurka ..... net 1 50
Id. Schottisch ..... net 2 »
Strodo. Redowa ..... net 1 50
Id. La même à 4 mains ..... net 2 »
Id. Polka ..... net 1 50
Id. La même à 4 mains ..... net 2 »

POUR MUSIQUE INSTRUMENTALE.

A. Louis. Op. 201. Sérénade pour piano et violon ..... net 4 »
Mohr. Deux pas redoublés pour musique militaire, 2 suites, chaque ..... 6 »
Ouverture arrangée pour deux flûtes ..... 5 »
Id. pour deux violons ..... 5 »
Airs arrangés pour deux flûtes, 2 suites, chaque 7 50
Airs arrangés pour deux violons, 2 suites, chaque 7 50
Id. pour deux cornets, 2 suites, chaque ..... 6 »
Id. pour flûte seule ..... 6 »
Id. pour violon seul ..... 6 »
Id. pour cornet seul ..... 5 »

Ouverture à grand orchestre et en partition, prix net 10 fr.

Musard. Deux quadrilles pour petit orchestre, chaque ..... 6 »
Id. id. grand orchestre, chaque ..... 9 »
Ettling. Grande valse pour petit orchestre ..... net 2 50
Id. id. grand orchestre ..... net 3 50

Dépôt principal, rue Dauphine, 22, et chez l'auteur, 5, passage des Petits-Pères.

L'ART DE LA PRONONCIATION

Appliqué au Chant et manière facile D'AUGMENTER LES RESSOURCES DE LA VOIX, par le secours de l'articulation,

PAR M. P. DORVAL, PROFESSEUR DE CHANT.

1 vol. in-8°, broché. — Prix : 1 fr.

LES ARTISTES d'Opéra-Comique, de Vaudeville et Comédie qui voudraient se réunir en société pour l'exploitation de la saison des Théâtres français à Londres, sont priés de faire parvenir leur adhésion franco et dans le plus bref délai, en spécifiant les emplois qu'ils désirent remplir, ainsi que tous les détails nécessaires pour faciliter leur admission. — A A. Z., 224, Piccadilly, Londres.

EN VENTE :
Chez HEU, éditeur de Musique, 10, rue de la Chaussée-d'Antin.

ÉCOLE PRÉLIMINAIRE DE PIANO

A L'USAGE DES ÉLÈVES DE L'AGE LE PLUS TENDRE,
Contenant les Principes de Musique et 106 Exemples, par Ferd. BEYER.
Op. 101. — 25 fr.

PARIS, IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIXET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

17e Année. N° 49. 8 Décembre 1850.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.
Londres. Cramer, Beale et Cie, 201 Regent street.
St-Pétersbourg. Bellizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musical.
Rome. Merle.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Schlesinger, 31, u.d. Linden.
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.
Leipzig. Michelsen.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement

Paris, un an.	24 fr.
Départements et Belgique. . . .	30
Etranger.	34

Annonces.

50 cent. la ligne.	pour 1 fois.
30 cent.	pour 3 fois.
20 cent.	pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Académie nationale de musique, *l'Enfant prodigue*, opéra en cinq actes paroles de M. Scribe, musique de M. Auber (première représentation), par **Maurice Bourges**. — Première lettre à M. Halévy concernant la théorie de la musique, par **Fétis** père. — Revue critique, par **Henri Blanchard**. — Nouvelles et annonces.

ACADÉMIE NATIONALE DE MUSIQUE.

L'ENFANT PRODIGUE,

Opéra en cinq actes, paroles de M. Scribe, musique de M. Auber.

(Première représentation vendredi 6 décembre.)

Nous tâcherons d'être brefs, moins encore parce que le temps nous fait faute, que par la raison décisive que les meilleurs bulletins de victoire sont les plus courts. Or, sachez-le bien, c'est une véritable victoire que nous avons à proclamer, une éclatante et grande victoire remportée, après tant d'autres, par MM. Auber et Scribe, ces infatigables victorieux. Avant-hier, pendant cette représentation si bruyamment accidentée d'applaudissements, de rappels, de bravos, tous deux pouvaient chanter, de concert avec M. le directeur de l'Opéra, ce trio d'un de leurs chefs-d'œuvre : *O belle soirée! bonheur sans égal!*

Belle soirée en effet, puisque le succès a été complétement mérité. Disons-le bien vite, tout le monde en a conquis sa bonne part : les acteurs et l'orchestre, les chœurs et la danse, l'auteur de la mise en scène et des divertissements, les décorateurs, les costumiers, et surtout la direction, qui a fait richement les choses, et s'est montrée aussi magnifiquement prodigue que le héros de la pièce.

Mais ce héros, vous le connaissez de longue date : qui ne sait par cœur cette naïve et sublime légende de l'Evangile, où tous les arts, particulièrement la peinture et l'art dramatique ont déjà cherché tant d'inspirations? Ce n'est pas pour la première fois que cette touchante parabole de l'*Enfant prodigue* monte sur le théâtre. Sans parler des nombreux mystères du moyen-âge, ni de la comédie si peu comique de Voltaire, ni du *Figliuolo prodigo*, du Vénitien Biffi, d'Anfossi, et de tant d'autres maîtres italiens et allemands, Paris a vu jouer sous ce titre, au commencement de notre siècle, et presque coup sur coup, un mélodrame avec musique de Morange, un opéra-comique de Gaveaux, un ballet en trois actes de Berton. Il est vrai que tout cela est oublié aujourd'hui et si bien oublié, que M. Scribe a jugé possible de reprendre avec avantage ce thème populaire. Mais si belle, si riche d'émotion que soit la parabole de l'*Enfant prodigue*, M. Scribe, l'homme de France et du monde qui entend le mieux la scène, a vu tout de suite qu'il n'y avait pas moyen de se borner à la simplicité un peu nue du récit. Grâce à sa brillante et fertile imagination, la légende biblique est devenue un cadre flexible, dans lequel il a fait entrer les splendeurs, les magnificences de l'antique Egypte, non pas de cette Egypte savante, grave, austère, mère nourrice des sciences et des arts, telle que Pythagore la trouva, telle que Strabon, Platon et Diodore de Sicile l'ont décrite; mais d'une Egypte folle, rieuse, toute de faste et d'éclat, une Egypte comme elle dut être au temps de Cléopâtre et du roi son père, le plus habile joueur de flûte de son époque; d'une parts livrée aux délices des festins, aux débauches raffinées, aux mystérieuse, voluptés ; de l'autre, plongée dans les plus grossières superstitions, que les desservants d'Isis, et notamment le grand-prêtre Bocchoris avaient soin d'entretenir convenablement. C'est du moins l'opinion de M. Scribe, qui a eu, dit on, les documents inédits les plus curieux, documents que tout Paris a vu et voit sans cesse, il est vrai, mais que personne ne connaît. Voilà qui vous étonne, et vous vous écriez : quel est donc ce mystère? Eh bien! apprenez que le hasard a livré à l'heureux poëte des renseignements uniques en leur genre, des révélations incontestables sur la vie intime et secrète des prêtres de l'antique Egypte. Ce sont, le croiriez-vous? ce sont les mémoires authentiques du grand-prêtre Bocchoris lui-même, consignés et gravés tout au long, devinez où? Eh mais vraiment ni plus ni moins que sur les quatre faces de l'obélisque égyptien qui orne la place de la Concorde. A l'aide de ces précieux hiéroglyphes, où il a lu tout ce qu'il nous montre, M. Scribe est parvenu à dévoiler les arcanes d'Isis et les mystères de Memphis. Mais n'allez pas imaginer que son livret soit entaché pour cela de la moindre obscurité hiéroglyphique. Vraiment non. Rien de plus clair, de moins compliqué que le nœud de la pièce. C'est presque une réaction, une révolution, dans un temps où le théâtre ne procède que par combinaisons inextricables, et de la part du dramaturge qui sait le mieux ourdir la trame d'une intrigue scénique.

Cette hardiesse nouvelle de M. Scribe lui a réussi, et personne ne s'est plaint que le poëme manquât d'intérêt malgré cette simplicité d'action, qui n'exclut ni la variété des situations et des caractères, ni l'originalité du coloris général. Jugez-en vous-même.

Au premier acte, tableau de la vie patriarcale sous les tentes paisibles de Ruben, véritable roi-pasteur à la façon d'Abraham, d'Isaac et de Jacob; impatientes ardeurs d'Azaël, que dévore le besoin de voir le monde, de s'abreuver à longs traits aux sources d'une vie passionnée, et qui abandonne père et fiancée pour suivre, à Memphis, le Paris de ce temps-là, Aménophis et Nepthé, deux aventuriers, sans doute les premiers parents de cette race d'escrocs que le moyen-âge nommait Bohémiens ou Égyptiens et que les modernes appellent chevaliers d'industrie. Au deuxième acte et au troisième, spectacle des pompeuses magnificences de l'Égypte, fête et procession du bœuf

Apis, prières à Isis, à Osiris, pour obtenir le débordement du Nil, lequel s'obstine à baisser en dépit de tout le sacerdoce; orgies, bacchanales ébouriffantes qui s'accomplissent sous le nom spécieux de *mystères* dans les profondeurs du temple; enfin, égarements, folies et ruine d'Azaël, qui oublie Jephtèle, sa candide fiancée, pour la courtisane Nephté ou Lia, l'éblouissante almée dont les pas et les principes sont merveilleusement légers. Dupé au jeu, dépouillé par des amis aussi faux que les dés pipés qu'ils emploient, trompé en amour, condamné à mort par Bocchoris et ses acolytes, finalement jeté dans le Nil pour assouvir le fanatisme populaire, Azaël reparaît au quatrième acte comme gardien, non pas de ces animaux immondes que réprouvait la loi de Moise, mais des patients et utiles chameaux qui traversent le désert. Depuis la *Caravane du Caire*, le chameau possède à l'Opéra des titres et des priviléges auxquels nul autre animal, le rat excepté, ne saurait sérieusement prétendre. Inutile d'ajouter qu'Azaël, lassé de cette misérable existence, honni, conspué, outragé par ses anciens compagnons de débauches, rentre enfin en lui-même, et sous l'inspiration du ciel regagne le vallon de Gessen et les tentes de son père, où tout Paris s'empressera de lui rendre visite plutôt trois fois que deux.

Tel est le canevas très-musical qui a fourni à M. Auber l'occasion d'écrire une de ces partitions charmantes destinées à faire école et à compter dans l'histoire de l'art en France. C'est toujours la même profusion d'idées élégantes, faciles, aux rhythmes vivaces, entraînants, qui s'emparent de l'oreille et se logent tout naturellement dans la mémoire; toujours aussi la même distinction du tissu harmonique, le même attrait dans les accompagnements et les sonorités de l'orchestre; toujours cet art suprême d'être vraiment savant sans avoir l'air d'y toucher: bien belle science, n'est-ce pas, que celle de savoir plaire! Il y a plus. Dans la partition de l'*Enfant prodigue*, le style si nuancé, si coloré, si souple, de M. Auber, semble avoir acquis une vigueur nouvelle. On a été frappé de l'effet puissant de plusieurs scènes où la force expressive s'allie supérieurement au charme mélodique. Il faudrait une analyse fort détaillée pour énumérer toutes les beautés de sentiment, toutes les périodes pathétiques qui ont profondément remué l'auditoire. Nous ne pouvons citer qu'en courant l'air de Ruben, rendu par Massol avec une grandeur d'expression et une ampleur vocale extraordinaire; le duo si habilement conçu d'Azaël et de son père; la délicieuse romance de Jephtèle au refrain doux et plaintif:

Partez; moi, je vais vous attendre
Et vous aimer toujours.

Un succès de larmes est assuré à ce petit chef-d'œuvre. Puis vient une autre romance, belle et simple, du vieux Ruben; Massol s'y est élevé au sublime dans cette phrase:

C'est mon fils, et je l'ai perdu!

Rappelons encore le motif suave et d'une sensibilité toute racinienne:

O vallon de Gessen! O champs aimés des cieux!

Dans le finale du troisième acte, l'explosion du désespoir d'Azaël:

Adieu Jephtèle! adieu mon père!

Puis l'air du découragement suivi de cet élan d'espoir: « J'irai vers mon père; » et encore cette période: « Du désert la zone brûlante, » où les traits rapides des instruments à cordes échauffent si bien l'intérêt; enfin, la cantilène du retour:

O campagne chérie!

Et le chant ou plutôt le cri de joie et d'amour arraché à Ruben quand son Azaël lui est rendu.

Voilà pour la partie de haute expression. Dans le demi-caractère, dans les scènes qui demandent de la fraîcheur, de la vivacité, du brillant, des intentions spirituelles et fines, M. Auber ne cesse pas d'être ce qu'il est depuis trente ans, l'imagination la plus riche, la plus neuve, la plus étincelante qui se puisse rencontrer. Faut-il à l'appui de notre dire nous présenter avec preuves en mains? Ce n'est pas chose difficile. Il n'y a que l'embarras du choix. Voici la cavatine: « Au loin dans la plaine... » avec son joli accompagnement imitatif qui rappelle les clochettes des troupeaux; le chœur des habitants de Memphis; les couplets d'Azaël, un peu cousins, par exemple, de ceux de la *Part du Diable*; la marche du bœuf Apis, où les bassons et l'ophicléide s'unissent pour traduire les réponses monosyllabiques de ce dieu qui mugit amoureusement sur un *si* double-bémol; l'air de Bocchoris, admirable de bonhomie et de rondeur:

Que tout est bien ici bas
Quand on sort d'un bon repas!

Cet air-là est l'heureux rival de celui du *Dieu et la Bayadère*: « Je suis content, je suis joyeux. »

Laissez encore qu'on vous cite le chœur dansé: « O céleste Isis; » la *bacchanale*, reproduite avec tant d'effet dans l'ouverture, qui, soit dit en passant, forme une excellente préface d'une belle couleur; la chanson du jeune chamelier, si bien dite par Mlle Petit-Brière et digne des honneurs du *bis*; l'air de Nephté et surtout la phrase coquette:

C'est la gaîté, c'est la volupté.

plus loin, la période chaleureuse « l'horizon qui s'éclaircit; » enfin, la pastorale naïve de Jephté, encadrée dans un chœur de moissonneurs des plus mélodiques.

Le moyen de prendre congé de la partition de M. Auber sans parler des airs de danse et du ballet? C'est merveille de voir avec quel art exquis sa plume légère dessine pour la danse les airs les plus heureux. On eût dit, au dernier siècle, que Terpsichore en personne taillait cette plume-là. En tout cas, Mlle Plunkett, la jolie almée du Delta, dont les pas luttent de verve, d'attrait de gaîté avec cette musique sémillante, surtout dans le délicieux *Pas des Poignards*, eût attrapé certainement au vol quelque madrigal de la même force. En voyant danser Mlle Robert, s'il faut s'écrier, quelle vigueur hardie! quel feu! quelle précision! il faut s'exclamer en suivant de l'œil, si du moins cela est possible, la course rapide, éblouissante de Mlle Plunkett, et répéter: Quel charme! quelle prestesse! quelle séduction souveraine! Comment ce pauvre Azaël aurait-il pu y résister? On pécherait à moins, surtout quand cette Willis d'Égypte ajoute à la fascination de ses pas la magie d'une pantomime plus éloquente que toute la rhétorique de Cicéron.

Ce rôle d'Azaël a été rendu avec une haute intelligence par Roger, qui a trouvé plusieurs fois de fortes et puissantes inspirations. Il est vraiment admirable dans sa grande scène du quatrième acte. Nous l'engagerons cependant à modérer l'éclat des sons aigus, qui gagnent toujours à n'être pas exagérés. A part ces faibles taches, le chanteur et l'acteur ont gardé leur supériorité habituelle.

Mme Laborde vocalise avec un talent remarquable les deux airs de Nephté. L'organe sonore et plein de M. Obin fait merveille dans le personnage de Bocchoris. Mlle Dameron s'est distinguée dans le rôle très-difficile de Jephtèle. Elle a su plus d'une fois faire valoir et applaudir sa voix étendue, pure et bien posée. Mais de tous ces artistes si dignes d'éloges, celui sur lequel le public s'est complu à accumuler les témoignages enthousiastes de ses sympathies, c'est Massol, Massol qui a donné à la physionomie de Ruben un magnifique caractère de majesté patriarcale; Massol qui s'est montré tour à tour solennel sans emphase, tendre et passionné sans franchir les limites du naturel, et mieux encore chanteur habile et consommé. Cette rentrée, après une longue absence, a été un véritable triomphe. Comme le père d'Azaël, le public n'a rien épargné pour fêter le retour de cet autre *Enfant prodigue*, dont la Memphis anglaise avait su s'emparer, et que l'Opéra a eu le bon esprit de reprendre.

Deux mots encore, et nous avons fini, en l'honneur de MM. Desplechin, Séchan, Cambon et Thierry, qui ont exécuté plusieurs décorations d'un effet pittoresque et souvent féerique; en l'honneur des choristes, qui se sont surpassés, et du corps entier de la danse, qui a fait des prodiges.

Deux mots aussi à l'adresse de M. Saint-Léon, et c'est vraiment trop peu, quand on songe au goût parfait qui a présidé à la composition des pas et des ensembles du deuxième acte et du troisième actes. Quant à la mise en scène, elle passe toute idée de luxe et de richesse. L'exactitude et l'originalité y ajoutent un nouveau prix. Imaginez, s'il est possible, tout le musée égyptien, avec ses mille fantaisies, ses monuments étranges, ses sphynx, ses enseignes bizarres, ses simulacres divins plus bizarres encore, ses bandelettes, ses bracelets, ses lampes-monstres, ses robes bariolées, ses attitudes d'un profil si singulier, ses tambourins, ses systres, ses harpes à têtes d'animaux; imaginez ce musée soudainement doué d'animation, de vie, de mouvement, moins les momies, cependant, et vous aurez un pressentiment confus de ce coup d'œil vraiment sans exemple. A elle seule, la mise en scène suffirait pour assurer à l'*Enfant prodigue* un succès pyramidal. C'est là un genre de succès qui est bien dû à la patrie des pyramides.

MAURICE BOURGES.

PREMIÈRE LETTRE A M. HALÉVY,

CONCERNANT LA THÉORIE DE LA MUSIQUE.

Bruxelles, ce 28 novembre 1850.

Mon cher grand artiste,

En votre double qualité de membre de la section de musique de l'Institut de France et de professeur de composition au Conservatoire de Paris, vous êtes souvent chargé de formuler des rapports sur des méthodes de musique, des grammaires musicales et des systèmes dont les auteurs se persuadent naïvement qu'ils viennent de découvrir les *seuls vrais* principes de cette science, si ce n'est de cet art, et qu'avant eux on vivait dans une complète illusion sur la connaissance qu'on croyait en avoir. C'est, en effet, quelque chose de curieux que la lecture des préfaces des livres de ces braves gens! Dans toutes on fait main basse sur ce qui a précédé, et la lumière ne commence de luire que du jour bienheureux où paraît le livre nouveau.

Ce doit vous être quelquefois une préoccupation assez pénible que celle de ces rapports sollicités avec tant d'insistance, sous la condition qu'ils seront louangeurs! Je vois d'ici votre valet de chambre défendant votre porte de son mieux, et ne parvenant pas toujours à empêcher le théoricien solliciteur de pénétrer dans votre cabinet. Je vous vois placé entre votre politesse, votre bienveillance naturelle, et la nécessité de dire à l'Académie un petit bout de vérité désagréable, enveloppé sous les formes les plus aimables! Pauvre ami! Je vous plains en vérité de tout mon cœur; car on plaint toujours les maux dont on souffre. Moi aussi je connais les tourments causés par ces solliciteurs d'opinions, concernant les élucubrations de leur cerveau; car mon bureau est incessamment encombré de méthodes, de systèmes et de brochures qui m'arrivent de tous les coins de ce bas monde, avec la demande, je pourrais même dire la sommation, de dire ce que j'en pense. Depuis quelque temps surtout, il y a recrudescence de ces gens qui font la découverte du déluge dans l'histoire sainte, et qui veulent en avoir mon sentiment. Tout cela m'oblige à une correspondance énorme avec des personnes que je ne connais pas : j'y succombe parfois.

Je me suis mis depuis peu à réfléchir sur ce qui pourrait nous affranchir l'un et l'autre de ces ennuis, et par occasion sur la cause qui nous y expose. Comment se fait-il, me suis-je dit, qu'on ne puisse songer à faire des éléments de musique sans attaquer aussitôt tous les ouvrages publiés précédemment sur la même matière? Je ne vois pas que Lacroix, MM. Reynaud, Bourdon et Francœur, dans leurs éléments de mathématiques, rangent parmi les idiots leurs prédécesseurs Maclaurin, Varignon et Bezout; aucun géomètre, que je sache, ne s'est imaginé qu'il ferait oublier Euclide. Dans les sciences même qu'on peut considérer comme modernes, parce qu'elles se sont en quelque sorte transformées depuis un demi-siècle, les plus habiles tiennent compte des travaux de leurs devanciers. Les sciences sont en progrès; elles avancent incessamment; mais personne ne songe à les refaire depuis A jusqu'à Z. Pourquoi donc en est-il autrement de la musique? Comment se fait-il que, suivant le dernier venu, on en soit toujours à recommencer l'œuvre des temps passés? A quelle cause peut-on attribuer ces divergences d'opinions, sorte de maladie qui s'empare de la plupart de ceux qui s'occupent de la technie de la musique? Y en a-t-il une seule ou plusieurs? et par quel moyen pourrait-on les faire disparaître?

Voilà, mon cher Halévy, ce que je me suis demandé. Permettez-moi de vous dire les résultats de mes réflexions sur ce sujet. Peut-être cela pourra-t-il nous être utile à tous deux; car je sais que vous avez mission de travailler à la partie musicale du *Dictionnaire des beaux-arts*, projeté par la classe de l'Institut à laquelle vous appartenez.

On peut ranger en trois classes les réformateurs en projet de la musique ou de son enseignement. A la première appartiennent ceux qui, rêvant dans leur coin à de prétendues innovations, ne prennent pas la peine de s'informer de ce qui a été fait autrefois, et nous donnent pour du neuf des vieilleries qui n'ont point eu de succès. Cette classe sera toujours la plus nombreuse, car il est plus facile de rêver que de s'instruire.

Dans la deuxième classe se rangent les maîtres de musique qui, se plaçant à un point de vue particulier, ont aperçu certains procédés de méthode dont ils ont obtenu quelques résultats satisfaisants dans leurs leçons. Il est rare que ces maîtres ne se passionnent pas pour leurs petites découvertes, et ne se persuadent pas que le monde les attendait avec anxiété, comme les messies de l'enseignement. Dans toutes les sciences, dans les langues, dans les arts même, il y a toujours eu de ces hommes, grands producteurs d'ouvrages élémentaires qui ne sont ni bons ni mauvais, et qui conduisent presque tous au même but. Ces deux classes sont celles dont vous êtes habituellement victime, cher Halévy, obligé que vous êtes de vous distraire de vos inspirations pour examiner des pauvretés.

La troisième classe, la moins nombreuse, renferme ceux qui, convaincus par le nombre immense de musiciens qu'ils voient se former, que les méthodes en usage atteignent le but, croient cependant qu'il serait possible de donner une forme plus rationnelle, plus exacte, plus rigoureuse à l'exposé des principes de l'art, et qui s'efforcent de vaincre les difficultés de cette entreprise. Jusqu'ici, malgré les efforts de ces hommes d'étude, les entreprises de réforme n'ont pas été couronnées de succès, et, quoi qu'on ait pu faire, les difficultés sont restées les mêmes. Ne pensez-vous pas que ce que n'ont pu faire des artistes isolés, abandonnés à leurs idées sans discussion, pourrait être réalisé par une assemblée d'hommes capables, examinant une à une toutes les difficultés, les discutant à fond par toutes les objections qu'on y a faites, et posant un principe fondamental d'où sortiraient toutes les conséquences. Il m'a toujours paru que cette tâche appartient aux académies, qui donneraient de l'autorité aux résultats de leur travail, par la publication des procès-verbaux de discussion.

Peut-être demanderez-vous, mon cher maître, si ces difficultés dont je parle existent réellement. Pour moi, qui me suis beaucoup occupé de ces choses, je puis vous répondre avec affirmation. Oui, elles existent dans le point de départ des éléments; et elles y sont si bien inhérentes, que les efforts qu'on a faits pour les faire disparaître ont dû être nécessairement infructueux. Par exemple, à cette question si souvent posée : *Pourquoi les intervalles de la gamme ne sont-ils pas égaux?* personne ne peut donner de solution satisfaisante. Autre difficulté : *Le dièse*, dit-on, *hausse la note d'un demi-ton; le bémol la baisse d'autant; le bécarre la remet dans son état naturel.* Qu'est-ce à dire? Une note est un signe qui représente un son : comment un son peut-il être haussé ou baissé sans devenir un autre son? N'est-il pas évident que

lorsque nous trouvons qu'un son n'est pas juste, c'est qu'un autre son prend la place de celui que nous devions entendre, car un son est un fait absolu qui ne peut être autrement que comme il est? Ce qui est vrai à cet égard pour une différence à peine sensible, l'est à plus forte raison pour un demi-ton. Ajoutons qu'il serait assez difficile d'expliquer comment un son peut sortir de son état naturel et comment il y peut rentrer. Ce n'est pas tout; car lorsque les sons d'une gamme sont représentés par des dièses ou des bémols, ils sont évidemment dans leur état naturel : que fait alors le bécarre qui supprime ces dièses ou bémols? Et remarquez, cher Halévy, que ce ne sont pas là simplement des fautes de langage ; car des hommes distingués ont essayé d'exprimer les choses dont il s'agit sous des formes de style plus élégantes, sans pouvoir en donner une idée plus nette et plus juste; car c'est l'idée même qui est fausse. Son influence se fait sentir dans les recherches de quelques auteurs d'éléments de musique, concernant la manière dont s'engendrent les dièses et les bémols, dans la théorie des tons et des modes, et dans la classification des intervalles. Je sais bien que tout cela n'empêche pas les enfants d'apprendre la musique, et même de l'apprendre rapidement, quoi qu'en disent les adversaires des anciennes méthodes ; mais en l'absence d'une réforme dans la théorie prise à sa base, on ne peut éviter de voir éclore la multitude de systèmes plus ou moins faux, de projets de méthodes plus ou moins extravagants, et de prétendus plans de réforme plus ou moins inutiles. De là vos tribulations et les miennes.

Voilà pourquoi je voudrais qu'un corps constitué d'artistes célèbres, par exemple, la section de musique de l'Institut de France, s'occupât de fixer la technie de l'art et d'en régulariser le langage, comme l'Académie français fixe la grammaire et la langue. Je sais bien que ce que je demande présente de plus grandes difficultés que la formation d'un vocabulaire; je sais aussi qu'une académie ne peut imaginer en commun un plan de théorie ; mais elle peut donner de l'autorité à celui qu'elle approuverait, non par un simple rapport, mais par suite d'une discussion approfondie qui serait publiée.

En réfléchissant à cela, j'ai pensé que je ferais chose utile en recherchant moi-même quelle peut être la véritable base de notre musique, et conséquemment de sa technie, pour livrer ensuite les résultats de mes méditations aux discussions éclairées des hommes compétents. Je viens aujourd'hui, mon cher Halévy, vous communiquer ce résultat. Vous ferez de ma communication ce que vous jugerez convenable.

J'ai dit tout-à-l'heure que nous partons d'une idée fausse dans la formation des traités élémentaires de musique. Je dois d'abord démontrer la vérité de cette assertion : je vais essayer de le faire de manière à dissiper tous les doutes à cet égard ; mais pour y parvenir, je serai obligé de prendre les choses d'un peu haut. Veuillez m'excuser sur la longueur du chemin que je vous ferai parcourir.

L'opinion générale est que la musique tout entière dérive de la gamme diatonique. Avant de décider si cette opinion est fondée, il faut savoir d'abord de quelle musique on entend parler. Si c'est de celle qui a pour base la tonalité du plain-chant, on a incontestablement raison; si c'est de la musique actuelle, on pose le fondement de toute la fausse doctrine qui vicie nos traités élémentaires de musique. Démontrons cela.

Toute la tonalité du plain-chant repose sur une seule gamme, et la différence des modes de cette gamme consiste dans la diversité de placement des demi-tons contenus dans cette même gamme diatonique. Par des motifs qu'il est inutile d'examiner pour le sujet qui m'occupe, la première forme de la gamme, ou autrement le premier mode est :

ré, mi⁀fa, sol, la, si⁀ut, ré.

On voit que les demi-tons sont placés ici entre la deuxième et la troisième note. Les autres modes se forment en prenant pour initiale chacune des notes de cette gamme, ce qui produit sept modes dans lesquels les demi-tons sont disposés de cette manière :

mi⁀fa, sol, la, si⁀ut, ré, mi.
fa. sol, la, si⁀ut, ré, mi⁀fa.
sol, la, si⁀ut, ré, mi⁀fa, sol.
la, si⁀ut, ré, mi⁀fa. sol, la.
si⁀ut, ré, mi⁀fa, sol, la, si.
ut, ré mi⁀fa, sol, la, si⁀ut.

Comme vous voyez, mon cher Halévy, le placement des deux demi-tons est différent dans chacun de ces modes, appelés *authentiques*. La théorie de ces modes consiste à les considérer comme formés chacun d'une quinte et d'une quarte; la quinte étant prise de la première note à la cinquième, et la quarte de la cinquième à la huitième. Ces quintes et ces quartes ne se distinguent pas en autant d'espèces qu'il y a de modes, car la quinte du premier mode, *ré, mi, fa, sol, la*, est semblable à la quinte du cinquième *la, si ut, ré, mi*, les demi-tons étant à la même place. De même, la quinte du quatrième mode, *sol, la, si ut, ré*, est semblable à celle du septième, *ut, ré, mi, fa sol*; mais dans les modes où l'espèce de quinte est semblable, l'espèce de quarte ne l'est pas, en sorte que tous les modes diffèrent entre eux par la nature de la quinte ou de la quarte. De là vient qu'on explique leur formation en disant que tel mode est formé de telle espèce de quinte ou de telle espèce de quarte.

De ces sept modes, on en forme sept autres en transportant la quarte au-dessus de la quinte. Par exemple, au-dessus de la quinte du premier mode,

re, mi⁀fa, sol, la,

on transporte la quarte,

la, si⁀ut, ré,

et l'on forme le second mode

la, si⁀ut, ré, mi⁀fa, sol, la,

lequel diffère du cinquième en ce que la finale, au lieu d'être la première note, est la quatrième et que la division des cordes principales n'est pas *la, mi, la*, mais *la, ré, la*. Les modes formés par ce transport de la quarte au-dessous de la quinte sont appelés *plagaux*. Chaque mode authentique engendre ainsi un mode plagal; en sorte que les modes impairs 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13, sont authentiques, et les modes pairs 2, 4, 6, 8, 10, 12, 14, sont plagaux. Il est évident que par des opérations inverses des modes authentiques, les modes plagaux se forment des combinaisons d'espèces de quartes et d'espèces de quintes différentes ; d'où il suit que les deux demi-tons occupent dans chacun des places différentes, comme dans les modes authentiques.

Tel est, mon cher Halévy, le système de la tonalité du plain-chant; système basé sur une conception absolument diatonique de l'échelle. Il me reste à examiner quelques déviations de ce système et quelles en ont été les conséquences.

Les conditions d'une tonalité essentiellement diatonique sont de faire sentir dans toutes les relations et dans les intervalles des rapports justes ; de là vient que les onzième et douzième modes n'ont point été employés par les compositeurs du plain-chant, car la quinte *si — fa* est mineure, c'est-à-dire moindre que juste, et la quarte *fa — si* est majeure, ou plus grande que la quarte juste. J'ai cependant fait voir ailleurs (1), qu'il eût été possible de composer de beaux chants dans ces modes sans faire sentir les relations de ces intervalles. Quoi qu'il en soit, la relation de la seconde note du premier demi-ton et de la première du second a été bannie de la tonalité du plain-chant, soit immédiatement, soit par des successions qui la feraient pressentir, parce que l'instinct des musiciens qui n'ont connu que cette tonalité, a été averti d'une tendance de ces deux sons, laquelle est antipathique au caractère essentiellement calme de la tonalité en elle-même.

Or, voici ce qui est arrivé. A une époque antérieure au XIe siècle, mais qu'on ne peut déterminer avec précision, des réformateurs, remarquant que les neuvième et treizième modes sont trop élevés dans

(1) *Revue et Gazette musicale*, année 1846, n° 47.

l'échelle pour la plupart des voix chorales, les supprimèrent, et par suite supprimèrent aussi leurs modes plagaux. Quant au onzième mode, il fut considéré comme supprimé par le fait, à cause de l'imperfection de la quinte, et conséquemment son plagal, le douzième mode, disparut également. De cette manière, les six derniers modes furent retranchés, et l'on n'eut plus que les quatre premiers modes authentiques et leurs modes plagaux; c'est ce qu'on appelle vulgairement les *huit tons du plain-chant.*

Cependant, il fallait bien conserver les chants qui avaient été composés dans les neuvième, dixième, treizième et quatorzième modes, et qui faisaient partie du code de chant de l'église. Que fit-on alors? On transposa ces chants dans les huit modes restants, quoiqu'il n'y en eût aucun qui correspondit exactement par la nature des quintes et des quartes, ou par le placement des demi-tons, à ces modes supprimés. Pour ne pas dénaturer les chants, il fallut altérer la forme primitive des modes conservés d'abord par la tradition, et plus tard par la notation. C'est ainsi que les chants du neuvième mode, où l'on trouvait une phrase telle que celle-ci :

ut, ut, ré, mi, fa, mi, ut, ré, mi, ut, si, la,

ayant été transposés dans le premier ton, il fallut employer le son représenté par *si* bémol pour former le demi-ton de la quatrième note à la cinquième, et chanter :

ré, fa, sol, la, si bémol, *la, fa, sol, la, fa, mi, ré.*

De même, les chants du troisième mode, dont la constitution est analogue à notre ton d'*ut*, mode majeur, ne pouvaient être transposés que dans le cinquième ton ou dans le septième. Si la transposition de ce chant, par exemple :

ut, mi, fa, sol, la, sol, ut, si, ut, sol, la, sol,

se fait dans le cinquième ton, il faut, non seulement pour la tradition, mais pour obéir à la loi qui bannit la fausse relation, que le demi-ton de la deuxième note à la troisième se fasse par le son que représente *si* bémol, et qu'on chante :

fa, la, si bémol, *ut, ré, ut, fa, mi, fa, ut, ré, ut;*

enfin, si la transposition se fait dans le septième ton, plus analogue au troisième mode par la nature de sa quinte, il faut que le demi-ton qui se trouve entre les septième, huitième et neuvième notes, se fasse par le son représenté par *fa* dièse, et qu'on chante :

sol, si, ut, ré, mi, ré, sol, fa dièse, *sol, ré, mi, ré.*

Vous comprenez par ces exemples, cher maître, quel désordre ont introduit dans la tonalité du plain-chant les auteurs de la mutilation des quatorze modes, en faisant entrer dans cette tonalité des éléments étrangers qui en détruisent l'essence diatonique. Dès les XIVe et XVe siècles, de savants musiciens se sont élevés contre cette mutilation, et ont démontré que la constitution régulière du plain-chant ne peut exister sans l'intégralité de tous ses modes.

Il est donc évident, par tout ce que je viens de dire, que la tonalité du plain-chant est essentiellement basée sur un principe diatonique, c'est-à-dire sur une seule gamme susceptible de sept formes primitives, sans tendance étrangère à ce principe; conséquemment, sans moyen possible de modulation, et qu'elle ne peut engendrer qu'une harmonie consonnante de tierce et quinte ou de tierce et sixte, avec des retards de ces consonnances par des prolongations artificielles. Toute la musique écrite jusqu'à la fin du XVIe siècle découle en effet de ce principe.

Mon cher Halévy, une telle musique n'est pas la nôtre; c'est là que je voulais en venir pour faire voir que la base de notre système, tel qu'on l'enseigne, est fausse.

Ce serait une erreur de croire que le génie des artistes a pu créer une musique nouvelle sans que le principe de l'art fût changé. Marenzio, Gastoldi, les Gabrieli et d'autres éprouvaient le besoin d'introduire des formes expressives dans la musique, dès la seconde moitié du XVIe siècle; ils reconnaissaient que le défaut principal de l'art de leur temps consistait dans une monotonie inévitable, en l'absence de la modulation. Tous étaient des hommes de grand mérite, doués d'une génie mélancolique et passionné; néanmoins, ils ne purent jamais réaliser leur entreprise de rénovation, parce que le principe diatonique de la tonalité de leur temps y mettait un obstacle invincible. Comment donc est-on sorti de cette impasse? Quel miracle a pu produire tout à coup un principe nouveau capable de transformer l'art dans toutes ses parties? Comment se fait-il que cette révolution se soit opérée à l'insu même de ceux qui la faisaient? Enfin, comment peut-on expliquer que le principe de la musique actuelle soit resté inaperçu jusqu'à ce jour; et en définitive, quel bien peut-il résulter, pour l'enseignement des éléments de la musique, que ce principe soit mis en évidence? Voilà, mon cher Halévy, les questions que j'essayerai de résoudre dans une deuxième lettre, si le contenu de celle-ci vous paraît digne de quelque intérêt.

Croyez à tous mes sentiments d'affection pour votre personne et d'admiration pour votre talent

FÉTIS père.

REVUE CRITIQUE.

Le domaine de la critique musicale est comme les terres de la Californie : il ne faut pas croire qu'il vous tombe à chaque instant des lingots d'or sous la main, mais tout au plus de la poussière de ce vil métal après lequel tout le monde court. Les lingots de l'art sont un *Prophète*, une œuvre inédite et posthume de Mendelssohn-Bartholdy, un *Val d'Andorre*, ou quelque nouveau quintette d'Onslow; et la poussière de l'art destinée à se joindre à celle des bibliothèques, les *fantaisies* de messieurs tels et tels, les romances sans paroles, les variations sur un thème original ou non, les valses, polkas, rédowas et crakoviaks quelconques.

Cela ne veut pas dire que le critique musical ne doive pas signaler aux moyennes intelligences les morceaux de musique pour les amateurs de moyenne force, car les chercheurs d'idées et les analyseurs doivent être de cette espèce de gens qui sont aussi heureux de trouver une perle dans le fumier d'Ennius que des défectuosités dans un chef-d'œuvre.

Sans trop nous appesantir sur cette figure par laquelle on a caractérisé le plus ancien des poëtes latins, nous dirons que M. Charles Dufort a eu l'heureuse idée d'aller chercher dans la poudre des bibliothèques musicales les principales partitions de Lulli pour nous en donner les meilleurs morceaux de chant avec un accompagnement obligé de piano qui résume on ne peut mieux l'orchestre du créateur de l'opéra en France. Une page de texte d'introduction fait apprécier aux lecteurs la valeur du compositeur florentin, et quelques mots de sommaire en tête de chaque morceau disent d'une façon instructive pour les jeunes musiciens de quel opéra est tiré le morceau qui suit. *Amadis*, *Persée*, *Isis*, *Armide*, *Roland*, *Acis et Galatée*, *et Phaëton*, sont les sept ouvrages mis à contribution par M. Charles Dufort. Le premier air d'*Amadis* est une de ces mélodies que Lulli affectionnait, suivant le témoignage de ses contemporains. Elle est, en effet, d'une naïveté, d'un sentiment profond et vrai et d'une grâce charmante. Il est vrai que, si l'on s'en rapportait aux petites notices qui précèdent chaque pièce, on trouverait tout délicieusement admirable; mais toujours est-il qu'au point de vue de l'époque où cette musique a été composée, elle est fort intéressante. Le monologue de Renaud dans *Armide* est surtout d'une couleur somnolente du plus suave effet; et l'arrangeur dit modestement qu'il regrette que le piano ne rende que très-imparfaitement l'effet des sourdines et des sons liés des instruments à cordes. On doit lui savoir gré de cette modestie d'arrangeur, et le féliciter d'avoir exhumé ces fragments qui intéressent les artistes autant que les amateurs de la musique rétrospective.

Et puisque nous nous préoccupons de la musique qui doit intéresser les amateurs, nous signalerons celle de MM. Edmond Blant, Duvivier et Charles Lasekk. Le premier s'est livré à trois *rêveries* pour piano seul, qu'il abandonne à la circulation musicale, et dont se berceront avec plus ou moins de plaisir les susdits amateurs. Si, pour entrer dans l'intention du compositeur, l'auditeur doit écouter cela plongé dans une rêverie partagée et provoquée par l'exécutant, ce dernier doit avoir les doigts très-éveillés, et prestes, et lestes. M. Duvivier a dédié trois mélodies sur des paroles françaises et allemandes, à Mme la comtesse Rossi-Sontag, qui peut leur donner du prix et du succès si elle veut bien les chanter dans les salons.

M. Charles Lasekk, qui doit être du Kamchatka, de Norwége ou de Suède pour avoir ainsi deux k à la suite l'un de l'autre à la fin de son nom, a publié trois jolis duos pour piano et violoncelle. Ce ne sont pas de ces duos-fracas, ou concertos-duos dans lesquels les deux instruments font assaut de difficultés; c'est de la jolie petite musique, facile et gracieuse, qu'on lit comme une idylle de Gessner, qui vous repose, vous berce de pensées douces et riantes. M. Lasekk s'est délassé de ce travail musical, qui n'a pas dû le fatiguer beaucoup cependant, par un recueil de quatre romances sans paroles pour piano seul. La première de ces bluettes musicales est à la *Napolitaine*; la seconde, à l'*Allemande*; la troisième, à la *Russe*, et la quatrième, à la *Hongroise*. Ces quatre petites pièces de fantaisie ont bien la couleur des mélodies de ces quatre nations. Que M. Charles Lasekk ne soit ni trop étonné, ni trop vain, si par ces quatre charmants morceaux caractéristiques et nationaux, il locomotionne la population dansante de Paris cet hiver dans nos bals publics : cela doit arriver indubitablement; c'est un fait chorégraphique qui est de toute probabilité.

M. Moncoutcau, qui a cela de commun avec Homère, Bélisaire, Milton et Jacques Arago, qu'il est privé de la clarté des cieux, comme disent les classiques, n'en est pas moins organiste de Saint-Germain-des-Prés, professeur d'orgue et de composition, ancien répétiteur à l'institut des Aveugles, auteur d'un traité d'harmonie, d'un manuel de transposition musicale, et des exercices harmoniques et mélodiques. Il vient de joindre à ces ouvrages connus pour l'enseignement de la composition, une *Explication des accords ou abrégé des premiers principes de l'harmonie*. M. Moncouteau s'est fait un système éclectique entre ceux de Catel et de Reicha pour la classification des accords : cela est clair et facile, et, par conséquent, utile pour l'enseignement élémentaire; c'est plus de lumière qu'on n'est en droit d'en exiger d'un aveugle, et tout autant qu'on en peut demander à un voyant.

HENRI BLANCHARD.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, seconde représentation de l'*Enfant prodigue*.

*** Hier le Théâtre-Italien a repris le *Barbier de Séville*, avec Mme Sontag et Lablache.

*** On annonce l'engagement à ce théâtre du ténor Iwanoff, qui reparaîtra bientôt dans *Lucrezia Borgia*, celui de Duprez et de sa fille, que nous entendrons au mois de janvier. La célèbre cantatrice, Mme Barbieri-Nini, est aussi engagée, mais pour la saison prochaine.

*** Mardi dernier, l'Opéra-Comique a repris le *Val d'Andorre*, ce grand et bel ouvrage, qui a commencé, il y a deux ans, l'ère de sa brillante prospérité. Mlle Grimm succédait à Mlle Darcier dans le rôle de Rose de Mai, sa création la plus célèbre, et elle s'y est distinguée à son tour par des qualités essentiellement musicales et dramatiques. La beauté de sa voix s'est déployée largement dans les mélodies dont le rôle abonde, et, comme actrice, elle en a bien rendu le caractère. Ce n'était pas la première fois que Mlle Lemercier s'essayait dans le rôle de Georgette, dont, après Mlle Lavoye, elle tire un excellent parti. Battaille, Mocker, Audran, Jourdan et Mlle Révilly, sont toujours en possession des autres rôles, et leur succès n'a fait que s'augmenter, si c'est possible.

*** Hier, Mme Ugalde a reparu dans le rôle de Virginie du *Caïd*, qu'elle chante et joue avec la même supériorité.

*** La *Dame de Pique*, de MM. Scribe et Halévy, ne tardera pas à faire son apparition.

*** Mme Stoltz est arrivée de Gênes à Lisbonne sur le bateau à vapeur de guerre le *Don Luis*, en compagnie de plusieurs artistes, chanteurs et danseurs, engagés pour le théâtre italien. Dans le nombre, on compte Mlle Clara Novello, le ténor Musick, et deux basses, MM. Comago et Rocco. Des lettres particulières disent qu'une réception splendide attendait la cantatrice française, et que les plus grands personnages de Lisbonne sont allés lui rendre visite.

*** Plusieurs journaux ont parlé de la nomination d'un sous-commissaire du gouvernement près le Théâtre-Italien, dans des termes que nous avons lieu de croire inexacts. Il est bien vrai que M. Edouard Monnais conserve sa qualité avec la responsabilité qui y est attachée; mais ce qui nous semble moins positif, c'est la fixation du traitement du commissaire-adjoint, et son imputation sur un fonds quelconque. Dans tous les cas, ce traitement ne saurait être supérieur à celui du titulaire principal, qui, depuis deux années, n'est que de 5,000 francs.

*** M. Bacher, de Vienne, est depuis peu de jours à Paris. Il y vient pour mettre à fin son grand et beau projet d'un traité international pour la propriété littéraire et artistique entre la France et l'Autriche.

*** Un prodige musical d'un genre tout à fait rare a signalé la distribution des prix du Conservatoire de Bruxelles. Un concerto nouveau de Bériot a été exécuté à l'unisson par trois de ses élèves avec une telle unité de justesse parfaite, d'accentuation d'archet, de grâce, d'élégance et de finesse, qu'en fermant les yeux il était impossible de supposer autre chose qu'un seul violon d'un son énorme. C'est le triomphe le plus complet de la puissance de l'école. Du reste le nouveau concerto du grand maître est charmant et digne de ses aînés.

*** Un compositeur qui s'est déjà essayé sur la scène de l'Opéra-Comique en donnant, il y a quelques années, l'*Elève de Presbourg*, M. Luce, vient d'obtenir un nouveau succès au théâtre de Versailles. Sur un poëme en deux actes, intitulé le *Maestro*, et dont l'auteur est M. Lesguillon, M. Luce a écrit une partition toute remplie de motifs gracieux. L'ouvrage a été bien rendu par les artistes, bien accompagné par l'orchestre, et a produit de l'effet. Il est probable que les directeurs de province s'empareront de cette partition, qui sera bientôt gravée, et qui pourrait figurer sur un théâtre de la capitale.

*** Emile Prudent vient de donner des concerts dans les départements du Calvados et de la Manche : Caen, Bayeux, Lizieux et Saint-Lô ont tour à tour fêté, acclamé et couvert de bouquets le célèbre pianiste. A Caen, Emile Prudent a donné deux concerts : l'un dans la grande salle de la Société philharmonique, et l'autre au théâtre. Dans ces deux concerts les nouvelles compositions de l'éminent pianiste, les *Bois*, les *Champs*, *Guillaume Tell* (Asile héréditaire), lui ont valu de brillantes et chaleureuses ovations. La *Lucia*, qui s'était modestement retirée du programme, a été, à chaque concert, demandée et couverte d'unanimes bravos par le public. — M. Léopold Amat, qui, dans cette tournée, a prêté son concours au grand artiste, a obtenu pour lui-même un véritable succès.

*** Mlle Marie Mira est une jeune et charmante pianiste du plus bel avenir dont nos lecteurs ont déjà entendu parler plusieurs fois; elle est de plus la petite-fille de l'illustre Brunet : voilà bien des titres à l'empressement du public. Cette jeune artiste donnera, le 15 décembre, dans la salle Sainte-Cécile, une soirée dans laquelle on entendra, outre la bénéficiaire, Godefroid et d'autres artistes de premier ordre, et quelques scènes déclamées par notre illustre Rachel.

*** Les dix morceaux d'ensemble chantés avec succès à la halle aux Draps, le 24 novembre dernier, en présence de M. le ministre de l'instruction publique, présidant la distribution des prix de l'Association polytechnique, n'ont pas été exécutés par les élèves de l'Orphéon, comme nous l'avons dit dans notre dernier numéro, mais par deux cent cinquante élèves de la méthode Galin-Paris-Chevé.

*** L'Association des inventeurs et artistes industriels a tenu, le 17 du mois dernier, son assemblée générale, dans les galeries du bazar Bonne-Nouvelle, sous la présidence de M. le baron Taylor, fondateur. M. Armand de Melun, représentant et membre du comité, assistait à la séance, ainsi que plusieurs notabilités des cinq autres associations d'artistes. M. Louis Tissier a donné lecture du compte-rendu des travaux de l'association, rédigé par M. Gardissal. M. le baron Taylor a pris ensuite la parole et vivement ému l'assemblée par l'exposé des bases, des succès et des bienfaits des diverses associations créées par lui. Il a remis aux jeunes *apprentis* associés leurs lettres d'admission. Les douze membres sortants du comité ont été réélus. M. Armand de Melun a prononcé une allocution qui a été chaudement applaudie. De nombreuses adhésions ont été recueillies pendant et après la séance.

*** L'audition de l'*Album* 1851, de A. Ropicquet, violon de l'Opéra, destiné à l'Association des artistes musiciens, et dont la dédicace vient d'être acceptée dans les termes les plus flatteurs par S. M. Guillaume III, roi des Pays-Bas, aura lieu le jeudi 19 décembre, à 2 heures précises, salle Sax. Les mélodies, paroles de Gustave Bigorie, seront interprétées par les premiers artistes. MM. P. Cavallo, J. Verroust et A. Ropicquet, se feront entendre.

*** On exécutera, le mercredi 25 de ce mois, jour de Noël, à neuf heures et demie, à la paroisse de Saint-Thomas-d'Aquin, une messe en musique à quatre voix, composée par Joseph Franck jeune, organiste de cette paroisse, et au salut, à trois heures, on chantera deux motets composés par le même. Les chœurs seront conduits par M. Charles Labro aîné.

*** La Société philharmonique de la ville de Paris, qui entre dans sa vingt-sixième année, a donné, dimanche 1er décembre, son premier concert mensuel dans la salle Montesquieu. Plus de deux mille personnes ont applaudi tous les artistes qui ont gracieusement prêté leur concours à cette solennité, M. Roussette conduisait l'orchestre.

*** M. Paul Dorval, professeur de chant et auteur de l'*Art de la prononciation*, vient d'épouser Mlle Valentino, fille du célèbre chef d'orchestre.

Chronique départementale.

*** *Lille.* — Festival de 1851. A la suite du vote émis par le conseil municipal de Lille, qui a mis à la disposition de l'administration une somme de 2,000 francs pour les premiers frais d'organisation d'un grand festival à exécuter à l'époque des fêtes de Lille en 1851, M. le maire a réuni autour de lui les citoyens qui avaient coopéré à l'organisation du festival en 1838, et bon nombre d'autres qu'il a cru pouvoir prêter un concours utile à la fête projetée. Une commission s'est formée, comme en 1838; elle s'est fractionnée en bureaux chargés chacun d'une partie des détails, et elle a constitué une administration centrale destinée à coordonner et à diriger l'ensemble. Un grand nombre de réunions ont été consacrées à discuter et à asseoir les bases de la fête. Se plaçant en face de l'influence que doivent exercer sur l'empressement des habitants des localités étrangères, les facilités de transport créées par les voies ferrées et les réductions de prix au moyen des trains de plaisir, la commission s'est convaincue qu'il fallait étendre les limites de la précédente solennité de ce genre, et qu'on devait admettre que cinq à six mille personnes voudraient se procurer l'audition des œuvres musicales de premier ordre qu'il s'agit d'exécuter; elle a reconnu, en même temps, que Lille renfermait encore plusieurs locaux suffisants pour construire une salle proportionnée à ce nombre d'auditeurs. Ces données ont servi à calculer les dépenses probables et à fixer par suite les conditions de la souscription, laquelle, à ses yeux, constitue une véritable association pour se procurer un plaisir commun. La nécessité d'assurer et de couvrir les frais à exposer dans un délai rapproché pour la mise à l'étude des morceaux qui seront choisis, a déterminé à offrir un avantage notable sur le prix de la souscription, aux personnes qui s'inscriront immédiatement sur les listes qui circulent par les soins des commissaires. M. Girard, chef d'orchestre de l'Opéra et des concerts du Conservatoire, a bien voulu accepter la direction des chœurs et de l'orchestre; il sera secondé par MM. Muller et Bénard dont les soins ont été si hautement appréciés, lors du festival de 1838, par l'illustre Habeneck. Il n'est pas possible de satisfaire plus amplement l'impatience des amateurs, en leur indiquant et le choix des morceaux, et le nom des artistes, et les détails de tout ce qui se projette pour faire du festival de 1851 une grandiose solennité; mais on ne doit pas douter que, confiant dans le succès du festival de 1838, et dans le ferme vouloir de la commission d'égaler, et de surpasser même, l'éclat de cette fête, qui a laissé de si beaux souvenirs, le public s'empressera de lui venir en aide pour l'accomplissement de la mission qu'elle a acceptée d'ajouter un titre de plus à la gloire musicale du nord de la France. Le festival de 1851 se composera de trois réunions, qui auront lieu les 30 juin, 1er et 2 juillet. De ces trois réunions, deux seront consacrées à l'exécution d'œuvres musicales, particulièrement de grandes compositions d'ensemble. L'une d'elles sera réservée exclusivement aux morceaux de musique sacrée. La dernière aura pour objet un grand bal. — Prix de la souscription : jusqu'au 31 janvier 1851 inclusivement, 12 fr. par billet; du 1er au 25 février, 15 fr. par billet. Après le 1er mars, le prix subira une augmentation qui sera ultérieurement déterminée. Des listes sont déposées au secrétariat de la Mairie, au secrétariat de l'Académie de musique, pour recevoir les souscriptions des personnes chez lesquelles ometraient de se présenter MM. les commissaires détenteurs chacun d'une liste. Des listes seront déposées dans toutes les villes reliées à la nôtre par des chemins de fer, en des lieux qui seront indiqués par les organes locaux de la publicité; à Paris, aux magasins de musique de Brandus et Cie, 40, rue Vivienne, et 87, rue Richelieu.

*** *Tarbes*, 24 novembre. — Le vendredi, jour de Sainte-Cécile, une messe a été chantée dans l'église Saint-Jean, et accompagnée par les membres de la Société philharmonique. Cette œuvre, composée expressément par M. Adam fils, chef d'orchestre de la Société, a fait apprécier le talent de cet habile artiste. Le soir, un grand concert a été donné dans la salle du théâtre, avec le concours des artistes de la troupe et des membres de la Société philharmonique. Les ouvertures de la *Sirène* et du *Dieu et la Bayadère* ont été exécutées avec grand succès. Le concert était suivi d'un bal; et le lendemain, un grand banquet a eu lieu. Des toasts y ont été portés à la patrone des musiciens, à la durée de la Société, au chef d'orchestre, au président et aux artistes.

Chronique étrangère.

*** *Londres*, 30 novembre. — Une sérénade de M. Mac-Farren, intitulée le *Dormeur éveillé*, a été la première œuvre originale d'un compositeur anglais exécutée aux grands concerts nationaux. Cette sérénade, qui se divise en quatre tableaux et se rattache sous beaucoup de rapports au genre dramatique, a obtenu un grand succès en présence d'un nombreux auditoire. Les principaux chanteurs étaient Mlle d'Angri, Sims Reeves et Bodda. Quelques jours après, on a exécuté les *Saisons*, symphonie descriptive de Spohr, dont l'effet n'a pas pleinement répondu à l'attente générale. Les chœurs de la chapelle de Berlin ont continué de jouir de la faveur publique jusqu'à leur départ, dont le terme a été nécessairement reculé. — La charmante cantatrice, Jetty de Treffz, a fait sa rentrée dans les concerts de Jullien.

*** *Dublin*, 25 novembre.—Les représentations de Bordas et de miss Catherine Hayes se sont terminées, comme elles avaient commencé, avec le même éclat et par le même ouvrage, la *Sonnambula*. Le public a voulu encore entendre deux fois le finale du premier acte, le bel air : *Tutto è silenzio*, et le rondo : *Ah! non giunge*, sans tenir aucun compte de la fatigue des artistes. Miss Catherine Hayes part, dit-on, pour Rome et Bordas pour Milan, où ils sont engagés pour la saison du carnaval. Jamais *Lucia*, *Norma*, *Linda*, *Lucrezia Borgia*, n'avaient rencontré jusqu'ici de meilleurs interprètes.

*** *Berlin.* — La *Grande Duchesse* a décidément un succès de vogue consacré par cinq représentations presque consécutives. Le 1er décembre, la charmante partition a eu l'honneur insigne d'être exécutée deux fois dans la même journée, entre midi et deux heures, au profit des familles peu aisées des *Landwehrs* qui ont été appelés sous les armes; le soir, on faisait queue dès quatre heures, et la salle était comble. — Mme Castellan poursuit le cours de ses brillantes représentations. Nous avons eu occasion de l'applaudir successivement dans la *Somnambule*, *Otello*, le *Barbier* et *Robert-le-Diable*.

*** *Madrid*, 23 novembre. — Le dernier concert de M. Emile Forgues avait attiré l'élite de la société, et lui a valu autant de succès que les précédents. Hier, appelé par LL. MM. la reine Isabelle et Marie-Christine à faire entendre ses œuvres, il a exécuté devant elles et la famille royale des fantaisies sur la *Reine de Chypre* et *Charles VI*. Ensuite, il a joué le *Ramillete para la reyna* (Bouquet à la reine). A plusieurs reprises, il a reçu de son auditoire les témoignages de la plus vive satisfaction, et la reine Isabelle lui a dit qu'elle avait tant de plaisir à l'entendre qu'elle espérait bien que ce ne serait pas la dernière fois.

*** *Barcelone*, 28 novembre. — La *Figlia del Reggimento*, *Don Pasquale* et la *Favorita* ont été joués, dans le courant de ce mois, au théâtre du Lycée. Mlle de Roissy et le ténor Beaucarde ont chanté les deux principaux rôles du premier de ces ouvrages avec beaucoup de goût et de talent. Rovère, l'excellente basse comique, remplit supérieurement le rôle du sergent Sulpizio, et joue avec le même succès celui de don Pasquale. Le rôle de Norina a été rendu par Mme de Giuli en chanteuse expérimentée et en grande artiste. Beaucarde a réussi dans celui d'Ernesto. Le baryton Gassier, dont la voix est douce et sonore, a débuté dans le rôle du docteur Malatesta, et a pleinement réussi. Mlle de Roissy est moins bonne dans la *Favorita* que dans la *Figlia del Reggimento*. Le ténor Koppa chantait le rôle de Fernand. La mise en scène était brillante et la pièce a eu un grand succès.

*** *Constantinople.* — *Robert-le-Diable* est donné en ce moment avec un immense succès. Jusqu'ici, c'est la pièce qui a produit les plus fortes recettes.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

— Salle de M. Herz, rue de la Victoire, mardi prochain, 10 décembre, à 8 heures du soir, aura lieu l'audition de l'*Album* de M. Paul Henrion, pour l'année 1851, interprété par MM. Ponchard, Sainte-Foy, Charles Ponchard.

CONCERTS DES ENFANTS.

Premier Recueil

vocal et progressif de 24 petites Fables, Ballades et Mélodies

A UNE ET A DEUX VOIX,

Ne dépassant pas l'étendue de la voix parlée des enfants et avec accompagnement facile pour les petites mains,

Paroles de Mme la marquise DU BOUCHET, née DE QUELEN,

Musique de Mlle Hélène ROBERT (MAZEL).

Prix net : 10 fr.

Édition sans accompagnement pour chanter en chœur : 5 fr. net.

A Paris, chez l'Auteur rue Vivienne, rotonde Colbert, escalier E, et chez les principaux Éditeurs de France et de l'Étranger.

En vente chez A. GRUS, boulevart Bonne-Nouvelle, 31, et chez l'auteur, rue Saint-Denis, 41 :

Explication des accords *ou abrégé des premiers principes d'harmonie.* — Prix net : 1 fr. 25 c.; par P.-F. MONCOUTEAU, organiste de Saint-Germain-des-Prés.

DU MÊME AUTEUR :

Traité d'Harmonie, contenant les règles et les exercices nécessaires pour apprendre à bien accompagner un chant. — Prix marqué : 20 fr.

Manuel de Transposition musicale. — Prix net : 2 fr. 50 c.

Exercices harmoniques et mélodiques, d'après un plan nouveau, qui permet d'acquérir plus promptement l'habitude d'employer les accords avec goût. — Prix marqué : 12 fr.

EN VENTE :

Chez BRANDUS et Cie, Editeurs, rue Richelieu, 87, et rue Vivienne, 40.

CAPRICE POUR LE PIANO

SUR

LE PROPHETE DE MEYERBEER

PAR

S. THALBERG.

Prix : 7 fr. 50 c.

ŒUVRES DE S. THALBERG PUBLIÉES PAR LES MÊMES ÉDITEURS.

Op. 1. Mélange sur *Eurianthe*. 7 50
Op. 2. Fantaisie sur un thème écossais . . . 6 »
Op. 3. Impromptu sur le *Siége de Corinthe*. 6 »
Op. 4. Douze caprices en forme de valse. . . 6 »
Op. 5. Adagio et rondo de concert, extraits de son concerto. 7 50
Op. 5. Mélange sur *Guillaume Tell* 7 50
Op. 9. Fantaisie sur la *Straniera* 7 50
Op. 10. Fantaisie sur *I Capuleti* 7 50
Op. 14. Grande fantaisie sur *Don Juan* . . . 9 »
Op. 15. Premier caprice. 7 50
Op. 18. Divertissement sur les Soirées musicales de Rossini. 7 50
Op. 19. Deuxième caprice 7 50
Op. 21. Trois nocturnes 7 50
Op. 22. Grande fantaisie. . . . . 9 »
Op. 26. Douze études en 2 suites, chaque . . 12 »
Op. 27. Grande fantaisie sur le *God save the queen* . . . . . 9 »
Op. 29 et 30. Lieder transcrits pour piano par Czerny, deux suites :
1. Les Adieux, les Tourments d'amour du voyageur. . . . . 5 »
2. Les Plaintes de la fiancée du chasseur, le Songe, la Femme malheureuse 5 »
Op. 31. Scherzo. 7 50
Op. 32. Andante 7 50
Op. 33. Grande fantaisie sur *Moïse* . . . . . 9 »
Op. 34. Divertissement sur un air de la *Gipsy* 7 50
Op. 35. Le Trémolo, grand nocturne. 7 50
Op. 36. Impromptu et cadence, étude . . . . 6 »
Op. 37. Grande fantaisie sur *Oberon* . . . . 9 »
Op. 38. Romance et étude . . . . . 6 »
Op. 39. Souvenir de Beethoven, gr. fantaisie. 9 »
Op. 40. Fantaisie sur la *Donna del Lago* . 9 »
Op. 41. Trois romances sans paroles. . . . . 6 »
Op. 42. Grande fantaisie sur la sérénade et le menuet de *Don Juan*. . . . . 9 »
Op. 43. Nouvelle fantaisie sur les *Huguenots*. 9 »
Op. 45. Thème et étude en *la* mineur 7 50
Op. 47. Grandes valses brillantes . . . . . 9 »
Op. 48. Grand caprice sur *Charles VI*. . . . 9 »
Op. 49. Grande fantaisie sur *Beatrice di Tenda* 9 »
Op. 51. Grande fantaisie sur *Sémiramis*. . . 10 »
Op. 52. Grande fantaisie sur la tarentelle de la *Muette de Portici*. . . . . 9 »
Op. 53. Grande sonate. . . . . 18 »
Les quatre parties séparées :
N° 1. Allegro. 7 50
» 2. Scherzo pastoral. 7 50
» 3. Andante 7 50
» 4. Finale agitato 7 50
Op. 57. Décaméron musical, dix morceaux de piano servant d'école préparatoire à l'étude de ses grandes compositions :
1. I Puritani. . . . . 9 »
2. Le Freischütz. 7 50
3. Le Pré-aux-Clercs. 7 50
4. La Norma. 7 50
5. Mélodies de Schubert. . . . . 6 »
6. La Gazza ladra . . . . . 6 »
7. La Cenerentola . . . . . 6 »
8. Anna Bolena 7 50
9. Le Prophète. 7 50
10. Airs irlandais. 7 50
Op. 58. Apotheose, grande fantaisie sur la marche triomphale de Berlioz. . . . 10 »
Op. 59. Marche funèbre variée 7 50
Op. 63. Grande fant. sur le *Barbier de Séville* 9 »
Op. 65. Souvenirs de Pesth, airs hongrois . . 7 50
Nocturne 7 50
Six romances sans paroles, 1er recueil. . . . 7 50
Id. 2e recueil. 7 50
Romance variée sans paroles. 4 50
Romance sans paroles . . . . . 5 »
La Romanesca, transcrite 4 50
Mi manca la voce de *Mose* 4 50
Felice Donzella, romance italienne, transcrite.. 6 »

COURS DE PRONONCIATION APPLIQUÉE AU CHANT

PAR M. P. DORVAL-VALENTINO, PROFESSEUR DE CHANT, rue Saint-Lazare, 6,

Auteur d'un ouvrage publié chez MEISSONNIER, sous le titre de

L'ART DE LA PRONONCIATION APPLIQUÉE AU CHANT

ET MANIÈRE FACILE D'AUGMENTER LES RESSOURCES DE LA VOIX

PAR LE SECOURS DE L'ARTICULATION.

Pour paraître chez BRANDUS et Cie, Editeurs de Musique :

L'ENFANT PRODIGUE

Opéra en cinq actes, paroles de M. SCRIBE,

MUSIQUE DE

D. F. E. AUBER.

Tous les numéros détachés de Chant avec accompagnement de Piano seront publiés le 23 Décembre.

Le Poème est en vente. — Prix : 1 fr.

PARIS, IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIXET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

17e Année. N° 50. 15 Décembre 1850.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres.	Cramer, Beale et Cie, 204 Regent street.
St-Pétersbourg.	Bellizard.
New-York.	Scharfenberg et Luis.
Madrid.	Union artistico-musical.
Rome.	Merle.
Amsterdam.	Bureau des Postes.
Berlin.	Schlesinger, 34, u. d. Linden.
—	Bote et Bock, 42, Jaegerstr.
Leipzig.	Michelsen.
Lisbonne.	Sassetti.

Prix de l'Abonnement

Paris, on an.	24 fr.
Départements et Belgique.	30
Etranger.	34

Annonces.

50 cent. la ligne.	pour 4 fois.
30 cent.	pour 3 fois.
20 cent.	pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — L'*Enfant prodigue* (deuxième article), par **Maurice Bourges.** — Revue d'un demi-siècle, l'opéra italien de 1825 à 1850, par **Edouard Fétis.** — Nouvelles et annonces.

L'ENFANT PRODIGUE.

(Deuxième article.)

Tout est dit maintenant, et l'opinion est unanime sur la valeur de l'opéra nouveau, sur l'effet splendide de l'ensemble, des divertissements, de la mise en scène, des costumes, des décors. Il n'y a rien à ajouter là dessus. Le succès qui a grandi et pris racine, en dit plus en faveur de l'ouvrage que toutes les paroles du monde. Et cependant, nous ne saurions nous borner au jugement que nous portions dans ce journal, le lendemain de la première représentation. Notre spécialité musicale nous donne un privilége; nous voulons en user aujourd'hui pour consacrer un examen plus détaillé et moins superficiel à la partition même, dont nous n'avions pu constater le mérite que sommairement et en termes un peu trop généraux. Une partition du chef de l'école française contemporaine vaut bien, n'est-ce pas, qu'on y regarde à deux fois?

Celle-ci ne peut que gagner à être souvent lue et entendue : non pourtant qu'elle soit le moins du monde obscure, d'une forme compliquée ou d'une intelligence difficile. Loin de là. On sait assez que le faire de M. Auber, entre toutes les qualités originales qui le distinguent, a surtout celle de se montrer sans cesse précis, limpide, perceptible au plus haut degré. La pensée y est toujours à fleur de style, mais avec cela accompagnée et parée de tant de fines intentions, de délicatesses exquises, de combinaisons élégantes, que l'oreille, fascinée tout d'abord par le charme d'une mélodie continuellement attrayante, n'a conscience que plus tard et après audition nouvelle, de cette multitude d'ingénieux artifices. On pourrait craindre que ce luxe de menus détails subtils et recherchés ne dût nuire à la grandeur de l'idée et entraver l'essor des conceptions larges et amples. Il en serait ainsi sans doute si ce genre de style était laborieusement étudié, préparé, calculé. Mais chez M. Auber il coule de source, il est spontané, naturel. C'est un idiome choisi qui se prête de lui-même et sans effort à revêtir toutes les pensées dont cette féconde imagination est si prodigue. Aussi, le compositeur ne reste-t-il jamais au-dessous de la situation qu'il doit traiter. Libre et toujours sûre de trouver à son service un style flexible et du meilleur goût, son inspiration se plie volontiers à tous les caprices du poëme, à toutes les exigences de la scène et passe aussi aisément du grave au doux que du plaisant au sévère. Quelle partition le prouve mieux que celle de l'*Enfant prodigue*, où sont réunis, comme à dessein, les caractères les plus opposés, les contrastes les plus frappants ?

C'est là ce que le grand artiste a fait pressentir clairement dès l'ouverture. Conçu dans la forme de l'ouverture-programme, ou, comme disent quelques-uns, de l'ouverture *mosaïque*, dont M. Auber a déjà donné de fort bons modèles, cet exorde de longue haleine associe avec un art infini et une gradation toujours croissante d'intérêt, de chaleur et d'effet, outre plusieurs phrases moins importantes, quatre thèmes principaux très-dissemblables de forme et de coloris, et qui s'enchaînent pourtant tout naturellement. Ce sont : le chant d'Azaël, « Adieu Jephtèle, adieu mon père, » dont la puissance dramatique domine le finale du troisième acte; le thème plein d'élan et d'animation : « Oui, j'irai vers mon père; » la marche très-originale de la caravane, où se remarque un intervalle mélodique de seconde, augmentée du tour le plus piquant; enfin, la tumultueuse *bacchanale* des mystères d'Isis, *tutti* brûlant et tout de verve, à l'impétueuse allure, chaudement stimulée par le rhythme serré et dialogué des coups de timbales et de grosse caisse. Faire succéder à cette préface aussi animée qu'éclatante et sonore un chœur religieux, empreint d'une onction douce et d'une fraîcheur toute pastorale, c'est entendre en maître l'art de la scène et la portée des nuances contrastées. Aussi, la prière : « O roi des cieux, » produit-elle beaucoup d'effet, à cause surtout de la place qu'elle occupe. En revanche, en quelque lieu que soit entendus l'air :

O toi qui versas la lumière...

et la cavatine qui le suit : « Au loin dans la plaine », pourvu que le chanteur les rende comme Massol sait les rendre, comptez sur un succès immanquable ; car la mélodie y est d'une rare beauté, tout-à-fait en rapport avec le sens des paroles, très-favorable d'ailleurs à la voix, et délicieusement accompagnée, surtout dans la deuxième partie du cantabile, où les instruments à vent exhalent de mystérieux soupirs, et dans la cavatine, dont la presse entière a parlé pour mentionner l'emploi neuf et pittoresque d'une batterie de sept timbres diversement accordés, et destinés à imiter le tintement lointain des clochettes des troupeaux.

Le premier air de Nephté :

L'aurore étincelante,

appelé à marcher de pair dans les concerts et les salons avec les grands airs de soprano de la *Muette*, du *Concert à la cour*, de l'*Ambassadrice*, fait image, lui aussi, non plus par la simplicité de ses formes, mais au moyen des traits les plus brillants, des harmonies les plus raffinées. Le rhythme de la cabalette en *si* bémol est d'une irrésistible coquetterie; il justifie bien l'impression de vertige qu'Azaël traduit dans le débat passionné du grand duo avec Ruben.

Ce duo se distingue par la période en *si* majeur : « Je veux de leurs cités contempler les merveilles ». Tous les rêves enchantés d'Azaël y rayonnent avec autant d'éclat, que plus loin la richesse et la variété des sites et des paysages dans le vif et spirituel dessin d'accompagnement des premiers violons et des instruments à vent aigus sous ce début du finale :

O bonheur du voyage!

Observez avec quel tact parfait, dans ce finale si mouvementé, si varié, le compositeur a soin de détacher et d'isoler en quelque sorte par la couleur d'un chant tout spécial les personnages de Ruben et de Jephtèle.

Comme le rôle de Ruben, le rôle de Jephtèle garde sa physionomie particulière d'un bout à l'autre de l'ouvrage. Il est parfaitement posé dès la romance à six-huit,

Allez, suivez votre pensée.

M. Auber a répandu quantité de romances pleines de charme dans ses nombreuses partitions. Celle-ci est certainement une des meilleures. Sans parler ni de la sonorité mélancolique du système d'instrumentation qui soutient la voix, sonorité pure et chaste comme l'âme de Jephtèle, ni du dessin *pizzicato* des altos et des violoncelles, évidemment placé sous le deuxième couplet pour révéler l'agitation secrète et involontaire de ce cœur brisé de son sacrifice, le chant est d'une grâce adorable, et si bien empreint d'émotion, qu'en l'écoutant, il la faut partager.

En résumé, ce premier acte est très-complet. Le deuxième, dont nous avons indiqué plus particulièrement dans notre précédent article les qualités brillantes, foisonne de motifs vifs, pétillants et colorés. Le chœur, en *si* bémol : « Au plaisir seul que l'on se livre,» respire lui-même le plaisir qu'il proclame et qu'Azaël vient célébrer aussi, par la voix mélodieuse de Roger, dans deux couplets d'une singulière distinction. Voici des couplets dont certainement messieurs les ténors voudront se faire les interprètes. Quoi de plus agréable, en effet, que de chanter le plaisir avec certitude d'en donner à l'auditoire ! Mais revenons à la partition, où nous rappelle la voix bovine du dieu qui mugit si dévotement en signe d'allégresse. Cette saillie du meilleur comique égaie à la fois et la pompe de la marche sacerdotale et le public qui l'admire.

Le même esprit, éminemment voltairien, perce dans l'air de Bocchoris :

Quel ciel de pourpre et d'azur !

Si vous tenez médiocrement à savoir que cet air charmant est écrit en *fa* majeur, nous tenons beaucoup plus à vous apprendre que la mélodie en est excellente et aussi facile à retenir qu'à chanter : bonne fortune vraiment pour les basses puissantes, que le ciel a faites plus graves que légères. Par une ingénieuse association d'idées, cette mélodie essentiellement narquoise et gastronomique sert de motif au chœur d'orgie des initiés qui viennent de festoyer joyeusement au moment où commence le troisième acte.

Notons ici en passant une petite boutade du maître à l'adresse des amateurs *quand même* de musique imitative. Après ces mots de Bocchoris,

Grâce à cet escalier habilement masqué !

la clarinette exécute seule un trait, dont la figure en zig-zag et presque architecturale trace pour la vue le dessin des marches d'un escalier. Il semble que l'acteur devrait accompagner ce passage d'un geste analogue à l'intention. Cette saillie un peu bouffonne disparaît sous la cascade éblouissante de diamants mélodiques qui jaillissent de toutes parts dans l'orchestre à l'apparition des almées. C'est ici qu'il faut renoncer à suivre M. Auber sur ce fleuve si riche qui roule les perles et l'or. Voilà le Pactole tout trouvé pour les heureux compositeurs de danses et de quadrilles ! Aussi, entendrez-vous si souvent, cet hiver, et la valse ondoyante sur laquelle voltige Mlle Plunkett, et le thème léger du pas de Mlle Robert, et le chant en *mi* mineur qui a nom le *Pas des Poignards* (quel nom terrible pour un chant si délicieux !), que nous prenons la liberté grande de sauter à pieds joints presque aussi lestement que Lia la jolie, sur toute la partie du ballet. Mais ce ne peut être sans payer un juste tribut d'éloges, et de grands éloges, au talent supérieur de Verroust. Il est impossible de mieux dire l'*andante* à douze-huit qu'il chante sur son instrument, pour régler les pas de l'almée, qui ne saurait avoir plus de charme vraiment que l'aimable son de ce hautbois. D'ailleurs que n'aurions-nous pas à dire encore ? Pourrions-nous, par exemple, ne pas parler de la romance en *sol* majeur de Ruben :

Il est un enfant d'Israël !

romance d'une simplicité biblique, d'un accent profond, d'une suavité de chant, que les tenues des cors et le dessin lié des violoncelles et des bassons voilent d'une mélancolie touchante ? Quel baryton ne voudra répéter ces trois couplets ? Heureux s'il peut reproduire l'admirable diction de Massol !

Voici encore le chœur énergique du troisième acte : « Oui, c'est Isis qui nous l'envoie ; » puis, le duo de Jephtèle et de Bocchoris, duo de vigueur et de passion, qui montre assez que M. Auber sait à son gré faire vibrer toutes les cordes, au figuré comme au propre. Rien ne le confirme plus puissamment que le *quintette* placé peu après. La situation est belle et forte : le compositeur l'a très-bien saisie. La mélodie en *la* majeur de Jephtèle :

O pays de Gessen !

est une de ces mélodies larges, inspirées, pénétrantes, qui ne viennent du cœur que pour y retourner, douées qu'elles sont du pouvoir de soulever une salle entière. On voudrait seulement que cette magnifique pensée fût ramenée ; on regrette que le compositeur n'ait pas jugé à propos de la reproduire alors qu'Azaël arrache le voile des initiés et reconnaît sa fiancée. L'effet en eût été peut-être plus satisfaisant.

Ce troisième acte, qui appartient presque en entier au genre tragique, se termine par un ensemble des plus véhéments. Nous avons déjà cité dans l'ouverture le chant de désespoir d'Azaël, doublé cette fois avec un excellent effet par les violoncelles, les flûtes, les clarinettes, et que Roger interprète comme lui seul sait interpréter ces scènes, transporté, passionné. Au quatrième acte particulièrement, il s'élève à toute la hauteur du talent le plus complet. Légèrement dominé d'abord par l'émotion bien naturelle que doit faire naître l'immense responsabilité d'un rôle aussi difficile, Roger a retrouvé dès la deuxième représentation toute la plénitude de ses moyens et de cette voix à la fois puissante, pure et sympathique. Comme Massol, il a été rappelé et salué d'applaudissements bien mérités.

L'air qu'il chante à la fin de cet acte prend rang parmi les airs de ténor les plus étoffés, les mieux inspirés. L'abattement et la tristesse du cantabile :

J'ai tout perdu, Seigneur,

est d'un effet d'autant plus sûr qu'il a été précédé d'un brillant ensemble, résumé dans une mélodie à trois temps « Mais l'horizon s'éclaircit, » dont l'orgue de Barbarie va s'emparer tout aussi bien que du refrain naïf du chamelier. A propos de ces couplets si alertes, si gracieux, comme à propos du *Pas des Poignards*, remarquons avec quelle justesse M. Auber a saisi le véritable caractère des chants populaires de l'Orient, écrits ainsi que les siens en mode mineur. Remarquons encore... Mais c'est déjà trop remarquer. Pouvons-nous espérer de relever toutes les pages saillantes, toutes les intentions ingénieuses et tant de jolies pensées qui fourmillent dans tous les coins de cette volumineuse partition ? Encore faut-il laisser au lecteur et à l'auditeur quelque chose à découvrir de lui-même. Aussi nous garderons-nous bien de lui signaler l'air de soprano : « Sages, courbez la tête », qui se signale de lui-même, ni le chant pastoral du cinquième acte, ni la période très-digne de Méhul :

O campagne chérie !

ni la sonorité aérienne de l'apothéose, à laquelle contribuent les instruments à vent dans la région aiguë, le trémolo des archets, le timbre séraphique des harpes.

Ah! voilà bien de nos commentateurs! dira peut-être quelque impatient esprit; voyez s'ils savent s'arrêter à temps! Il faut absolument que, bon gré mal gré, toute chose devienne dans leur auteur matière à louange. Tout pénétré de son sujet, sous l'influence de l'inspiration, l'artiste, uniquement précupé de l'ensemble, n'a pas pensé les trois quarts du temps aux traits heureux, mais accessoires, qui viennent se ranger sous sa plume véritablement à son insu. Comme la Minerve surgissant toute armée du cerveau du Jupiter, l'œuvre se dresse tout entière sous la pression d'une force intime et spontanée. Et voilà le commentateur qui arrive à son tour, qui tourne, retourme, épluche, creuse, fouille et met au jour cent merveilles secondaires dont l'artiste s'étonne lui-même. Triste et intolérable race vraiment que la race des annotateurs!

A cette belle tirade du lecteur mécontent, il n'y a qu'une réplique bien simple à faire. S'il est vrai que parmi tant de beautés familières au maître éminent dont l'œuvre vient d'être effleurée, la critique lui ait prêté par hasard quelques beautés de détail à laquelle il n'avait pas songé, eh bien! la critique se tire d'affaire en répondant galamment par le proverbe : On ne prête qu'aux riches.

MAURICE BOURGES.

REVUE D'UN DEMI-SIÈCLE (1).

L'Opéra-Italien de 1825 à 1850.

Nous avons laissé à la fin de notre dernier chapitre Rossini en possession de la plus haute faveur dont il ait été donné à un compositeur de jouir en France. Son règne, car ce fut un règne véritablement, n'est pas près de finir. Il va continuer pendant une longue partie de la période qui nous reste à parcourir. Le fanatisme de ses admirateurs le vengeait bien de l'espèce d'échec que l'esprit de routine des vieux dilettantes avait fait éprouver au *Barbier de Séville* lors de l'apparition de ce chef-d'œuvre. Beaucoup de gens, fidèles à leurs affections d'ancienne date, tenaient obstinément pour Cimarosa et pour Paisiello contre le jeune maître; mais toute la jeune génération saluait de ses acclamations l'auteur d'*Otello*. Il est inutile de rappeler que la musique de Rossini était non pas celle qu'on chantait le plus, mais la seule qu'on chantât dans les concerts publics et dans les salons, aussi bien qu'au théâtre, et qu'il n'était pas de forme sous laquelle elle ne se produisît, depuis l'arrangement pour une guitare ou deux flageolets, jusqu'aux contredanses à grand orchestre et aux marches militaires.

Tous les opéras de Rossini étaient offerts successivement à l'admiration des habitués du Théâtre-Italien. En 1825 ce fut le tour de *Ricciardo e Zoraïde*, puis celui de la *Donna del lago*. Ce dernier opéra, représenté d'abord à l'Académie royale de musique (on n'a pas oublié que les deux théâtres étaient alors placés sous la même administration) fut d'abord reçu froidement; mais quand on le donna à Louvois, un auditoire plus intelligent lui rendit la justice qu'il méritait.

La troupe de l'Opéra-Italien a toujours été essentiellement mobile. Rarement elle est demeurée plusieurs années de suite composée des mêmes éléments. Les artistes célèbres qui s'y faisaient entendre allaient, suivant les traditions de leur pays, d'une capitale à l'autre, de Paris à Londres, de Vienne à Madrid, puis ils revenaient, et leur réapparition, après une absence de quelque durée, offrait chaque fois au public un nouvel attrait de curiosité. Cette variété dans les moyens d'exécution du Théâtre-Italien a d'incontestables avantages, surtout pour un genre de spectacle qui s'adresse à une clientèle spéciale et nécessairement bornée; elle rend inutile le renouvellement constant du répertoire.

En 1825 Garcia fait ses adieux aux dilettantes de Louvois pour se rendre à Londres; c'est dans *Don Juan*, son rôle de prédilection, celui de ses plus grands triomphes, qu'il paraît pour la dernière fois.

Peu de temps après Zucchelli débute, et c'est ce même rôle de Don Juan qu'il choisit, en le restituant à la basse suivant le texte musical primitif. Tentative hardie et qui est couronnée de succès, bien qu'à notre sens Zucchelli, doué d'une belle voix et d'un vrai talent de chanteur, n'ait jamais été un Don Juan fort remarquable.

Dans la même année nous voyons débuter dans *Cenerentola* Mme Montbelli, cantatrice brillante et hardie; puis Mlle Schiazetti, talent utile dans les emplois secondaires; puis Curioni, qui vient prendre la place de Garcia, et se fait applaudir malgré les souvenirs laissés par ce grand artiste.

Le Théâtre-Italien cède pour un soir la place aux élèves de Choron qui donnent une représentation d'*Armide* pour prouver qu'ils savent chanter la musique classique profane tout aussi bien que les compositions religieuses du style classique. Cette tentative ne réussit qu'à demi, mais elle ajouta cependant à l'estime que les artistes éclairés professaient pour le chef d'une école à laquelle le gouvernement de Juillet n'a pas su donner les encouragements qu'il méritait à tant d'égards.

Une autre solennité intéressante qui eut lieu à Louvois à la même époque, fut le concert du *petit Liszt*, comme on l'appelait alors, et sur lequel se fixa dès-lors l'attention publique pour ne plus l'abandonner.

Curioni ne resta point à Louvois. Il fallait un premier ténor pour remplacer Garcia, dont l'absence devait se prolonger. Donzelli débuta dans *Otello* le soir où Mme Pasta fit sa rentrée dans le rôle de Desdemona. Ce fut une double fête pour les dilettantes. Donzelli eut un grand succès. A vrai dire il chantait Otello à merveille; les inégalités de son talent n'étaient pas sensibles dans un rôle qui demandait presque exclusivement la qualité qui le distinguait surtout : la chaleur dramatique. Il ne réalisa pas toutes les espérances que ce début avait fait concevoir, mais il a cependant laissé une impression favorable dans la mémoire des amateurs qui fréquentaient, il y a vingt-cinq ans, le Théâtre-Italien.

A quel autre que Rossini pouvait-on s'adresser pour composer la musique d'un opéra destiné à célébrer sur la scène italienne, sous la forme de l'allusion lyrique, la cérémonie du sacre de Charles X? Le maëstro se mit à l'œuvre, et sur le programme officiel qui lui fut donné, il écrivit la partition d'*Il viaggio a Reims*. Il y eut des gens qui s'étonnèrent que sur un sujet aussi ingrat il eût trouvé des inspirations charmantes, comme si Rossini avait sollicité en vain la plus généreuse des muses, comme si la mélodie ne lui était pas toujours venue spontanément!

Dans le même temps un compositeur déjà en grand crédit dans l'Allemagne et dans l'Italie, et qu'une traduction jouée à l'Odéon avait déjà fait connaître sous les heureux auspices de la jeunesse des écoles enthousiastes pour les nouveaux talents, fit son début sur la scène italienne, en y donnant un opéra auquel Venise, Milan et Rome avaient décerné des couronnes. Les amateurs qui applaudirent à cette œuvre d'une valeur incontestable ne se doutaient guère que l'auteur, recevant de l'opinion un brevet de naturalisation, tiendrait un jour le sceptre de la scène française. On comprend qu'il s'agit d'*Il Crociato* de M. Meyerbeer, dont la *Marguerite d'Anjou* se montait sur tous les grands théâtres de France.

Peu de personnes se souviennent de l'apparition que fit Rubini au théâtre Louvois dans l'année 1825. Suivant l'usage suivi en Italie, Rubini s'était vendu à l'entrepreneur Barbaja pour un nombre d'années déterminé, et celui-ci disposait de l'artiste comme d'une chose à lui appartenant. Il céda, pour six mois seulement, Rubini à l'administration du Théâtre-Italien de Paris, puis, à l'expiration de ce terme, il le fit revenir pour l'expédier dans une autre ville C'est dans *Ramiro* de *Cenerentola* que débuta Rubini. Sa voix charmante lui fit obtenir un brillant succès; mais, par les motifs que nous venons de dire, il resta trop peu de temps à Louvois pour y laisser des impressions durables, et quand il revint à Paris en 1833, la grande majorité du public crut qu'il y paraissait pour la première fois.

(1) Voir les numéros 1, 2, 3, 7, 11, 14, 20, 23, 42, 44, 45, 46 et 48.

Semiramide vint faire juger Rossini à un point de vue sous lequel son génie n'était pas encore apparu. En Italie, on l'avait trouvé trop germanique dans cette partition. A Paris, cette alliance des deux styles qui se rapprochait de l'école française devait réussir. Elle réussit, en effet. La *Semiramide* fut un des opéras de Rossini pour lesquels le public du Théâtre-Italien témoigna le plus de sympathie.

Zelmira fut représentée pour la première fois la même année que *Semiramide* (1826), mais avec moins de succès, bien qu'on y remarquât l'origine d'une tendance vers le genre mixte, adopté d'une manière plus complète dans ce dernier ouvrage.

Un brillant début rendit au *Barbier de Seville* toute la vogue qu'il avait eue quand Mme Mainvielle-Fodor avait repris le rôle de Rosine, si malheureusement confié à Mme Ronzi-Debegnis. Ce début, il faut le dire, n'inspira qu'une confiance très-limitée lorsqu'il fut annoncé, non pas que l'on ne sût que l'artiste ne jouit d'une grande réputation à l'étranger, mais parce qu'on ne supposait pas que le genre de musique qu'elle avait chanté jusqu'alors l'eût préparée à l'emploi qu'elle venait tenir. La première chanteuse de l'Opéra de Berlin, qui brillait surtout dans *Freischütz* et dans *Euryanthe*, avait-elle la voix assez souple et assez légère pour aborder les rôles des opéras de Rossini? Voilà ce qu'il s'agissait de savoir, et ce qui jetait du doute dans beaucoup d'esprits. Mlle Sontag parut. Voulant résoudre de prime abord la question de son aptitude à remplir les exigences du style rossinien, elle choisit Rosine pour rôle de début. Avant la fin de la cavatine : *Una voce poco fa*, elle avait triomphé des préventions que sa qualité d'Allemande avait fait concevoir à une certaine partie de l'auditoire. On sut seulement après que Mlle Sontag avait étudié à Vienne, où la musique italienne était au moins autant en honneur qu'à Paris, et que les fioritures du maëstro n'avaient rien qui pussent surprendre son gosier merveilleusement assoupli.

De temps à autre, voulant prouver qu'elle n'était pas exclusive, l'administration du Théâtre-Italien montait un opéra de quelque autre compositeur que Rossini; mais les ouvrages donnés comme pour faire apprécier le génie du maître par excellence, n'avaient pas le pouvoir de fixer longtemps l'attention. C'est ainsi que la *Pastorella feudataria* de Vaccaj, *Giulietta e Romeo* du même compositeur, *Tebaldo e Isolina* de Morlacchi, furent représentés en 1827. Le ministre de la maison du roi avait eu la singulière idée de nommer Rossini directeur du Théâtre-Italien. Rossini s'occupait fort peu de sa direction, cela va sans dire; mais il ne voulait pas qu'on pût lui adresser le même reproche qu'à Paër. C'est pour cela qu'il avait soin d'offrir au public, concurremment avec ses opéras, les œuvres des compositeurs qu'avec l'esprit caustique qu'on lui connaît, il appelait ses rivaux.

Trois années de suite, des débuts éclatants eurent lieu au Théâtre-Italien dans les emplois féminins. En 1826, les habitués de ce spectacle avaient salué de leurs acclamations l'apparition de Mlle Sontag. En 1827, ce fut Mme Pisaroni qui vint demander au public parisien sa sanction à la renommée qu'elle avait acquise en Italie. Ceux qui assistaient à la soirée où elle chanta pour la première fois le rôle d'Arsace dans *Semiramide*, n'ont pas oublié une circonstance assez piquante. Mme Pisaroni savait combien le public français tient aux qualités physiques de l'actrice; elle ne se faisait pas illusion sur le peu d'avantages personnels qu'elle possédait. Elle se dit que si le public la fuyait avant de l'entendre, son succès serait compromis et que tout le talent qu'elle pourrait déployer ferait difficilement revenir ses juges sur une première impression défavorable. Le difficile était de dire une phrase, une seule, avant qu'une foule naturellement curieuse n'eût soumis sa personne au contrôle d'un rapide examen dont elle ne prévoyait que trop le résultat. Mme Pisaroni, par un instinct de femme (c'était à peu près tout ce qu'elle avait de son sexe), trouva le moyen de résoudre ce problème. Elle entra à reculons par la dernière coulisse, et dit avec ampleur de style le début de sa cavatine en se tenant tournée vers le fond du théâtre. Des applaudissements retentirent de toutes parts. Alors seulement elle fit volte-face. Il y eut en quelque sorte un mouvement d'effroi dans la salle lorsqu'on vit sa figure; mais le mérite de la cantatrice avait produit son effet, et désormais on ne prit plus garde à la laideur de son visage. Quelle puissance de talent ne fallut-il pas à Mme Pisaroni pour lutter à la fois contre une voix ingrate et contre un physique qui ne tenait ni de l'homme ni de la femme! Cette puissance, elle la tira des traditions de l'ancienne et grande école d'Italie, secondées par une haute intelligence personnelle de l'art du chant et par un profond instinct dramatique. L'impression qu'elle produisit dans la *Semiramide*, dans la *Donna del Lago*, est une de celles qui s'effaceront le moins du souvenir des dilettantes de l'époque.

Le grand début de 1828 fut le début de Mme Malibran. Avant qu'elle ne parût sur la scène pour la première fois, le public était animé des dispositions les plus bienveillantes à son égard. Le nom de son père était déjà pour elle une recommandation; on savait que le sang des Garcia était un sang d'artiste. Il y avait aussi en sa faveur le prestige d'aventures romanesques. Le pays d'où elle venait, le mariage qui avait dû la faire riche et qui lui imposait, au contraire, l'obligation de chercher dans l'exercice de l'art dramatique un moyen de fortune: tout la rendait intéressante. Mme Malibran parut pour la première fois à l'Opéra dans une représentation au bénéfice de Galli. Ce n'était pas encore la cantatrice que nous avons connue depuis. Des défauts de jeunesse et d'inexpérience se joignaient à ses grandes qualités; mais une voix pleine d'accents sympathiques, une hardiesse souvent heureuse, une chaleur entraînante et une rare intelligence de la scène lui firent de prime abord des admirateurs enthousiastes. Mme Malibran fut immédiatement engagée au Théâtre-Italien, et elle y débuta triomphalement. Chaque rôle nouveau fut pour elle l'occasion d'un nouveau succès. Tandis que les dilettantes l'applaudissaient quand même et louaient à l'égal de ses plus poétiques élans de certaines inspirations auxquelles l'entraînait son organisation ardente, des critiques moins complaisants lui montraient l'erreur à côté de la vérité et l'éclairaient sur les périls d'une route qui ne conduit pas toujours sûrement au but de l'art. Fière, dédaigneuse en apparence de la critique, elle commençait par s'indigner des appréciations qui ne renfermaient pas un éloge absolu; mais le premier moment de dépit passé, elle savait profiter d'un bon conseil. Les artistes suivaient avec un grand intérêt le développement de cette riche organisation. Nous ne rappellerons pas tous les rôles dans lesquels Mme Malibran fit admirer sa merveilleuse souplesse de talent; il est inutile de faire appel à des souvenirs si récents et si vifs.

Un spectacle curieux fut celui de la lutte qui s'établit entre Mme Malibran et Mlle Sontag. Cette lutte avait pris naissance à Londres, au King's-Theâtre et dans les concerts pendant la saison de 1829. Elle se continua à Paris l'année suivante et passa de la scène dans la salle, car il se forma deux partis dans le monde dilettante, passionnés et exclusifs l'un et l'autre.

Garcia rentra au Théâtre-Italien peu de temps après le début de Mme Malibran. Sa voix avait perdu en fraîcheur et en étendue; mais c'était encore un grand chanteur, un musicien chez qui le génie suppléait souvent aux moyens d'exécution affaiblis par l'âge et par une existence des plus accidentées. On entendit le père et la fille dans les mêmes opéras. Qui peut avoir oublié l'effet saisissant qu'ils produisirent dans *Otello?* Pour compléter cet ensemble de famille, Manuel Garcia venait de s'essayer dans le *Barbier de Séville*, où Figaro ne fit pas pressentir, il faut l'avouer, l'habile maître appelé à continuer les traditions d'une grande et belle école.

L'Opéra-Italien n'était pas habituellement un théâtre d'essai. Cependant il n'était pas sans exemple qu'il eût accueilli de jeunes musiciens auxquels la renommée n'avait pas encore souri. Rossini, d'ailleurs, dont l'influence était toute-puissante, se montra, sous ce rapport, plus libéral que ses prédécesseurs. M. Niedermeyer lui avait été recommandé; il fit monter son opéra de la *Casa nel bosco*. Cet ouvrage eut quelques représentations, et c'était une grande faveur à une épo-

que où l'on ne voulait que du Rossini, rien que du Rossini. La musique de M. Niedermeyer fut jugée peu dramatique, mais agréable et distinguée dans sa forme.

Un chanteur qui ne brilla point au premier rang, mais qui tint pendant plusieurs années une place honorable dans le personnel du Théâtre-Italien, et qui contribua à la bonne exécution d'un grand nombre d'opéras, débuta en 1828; ce fut Santini. Rarement l'emploi de seconde basse a été aussi bien rempli que par cet artiste estimable, qui ne fut déplacé ni à côté de Lablache, ni près de Tamburini.

Les représentations d'été avaient été supprimées au Théâtre-Italien. Pour alléger les frais de la direction dans une saison où elle perdait la plus grande partie de sa clientèle, on l'autorisa à envoyer ses premiers sujets chanter du mois d'avril au mois d'octobre, soit à Londres, soit dans quelque autre capitale à leur choix. Ce fut pendant une de ces clôtures, en 1829, qu'on fit l'essai de l'opéra allemand. Nous parlerons plus tard de cette expérience sur le goût français et de l'accueil qu'elle reçut du public parisien.

Décidément le Théâtre-Italien se faisait propice aux jeunes compositeurs. Nous venons de lui voir ouvrir ses portes à un musicien genevois (M. Niedermeyer); le voilà qui accorde la même faveur à un artiste français dont nul ne soupçonnait encore la grande renommée future. M. Halévy, en attendant que la scène de l'Académie royale de musique lui fût accessible, avait composé sur un libretto italien l'opéra de *Clari*, afin d'avoir une occasion de débuter dans le genre lyrique sérieux. Il destinait le principal rôle de cet ouvrage à Mme Malibran, qui était dans toute la fraicheur de ses triomphes. C'était une double témérité que de prétendre à tant de priviléges d'un seul coup. Cette fois le proverbe eut raison. La fortune traita généreusement le jeune audacieux. Non-seulement *Clari* fut jouée aux Italiens, non-seulement Mme Malibran se chargea du rôle écrit pour elle, mais encore M. Halévy obtint un succès qui fixa sur son mérite l'opinion du monde connaisseur mieux que ne l'avaient pu faire ses petits opéras-comiques. *Clari* prépara la *Juive*.

L'Opéra-Italien fit une perte sensible. Quittant la carrière du théâtre pour celle de la représentation diplomatique, Mlle Sontag, devenue Mme la comtesse de Rossi, dit au public, à ses succès, à l'art qu'elle aimait et qui la payait d'un juste retour, un adieu qu'elle dut croire éternel. Seulement, soit hasard, soit raffinement de coquetterie, elle fit preuve, au moment de se retirer, d'une élévation de talent à laquelle elle n'était point parvenue auparavant, et qui devait rendre plus amers les regrets de ses admirateurs. Elle n'avait été jusque-là que brillante et légère; elle fut dramatique dans *Don Juan*; elle eut toutes les nuances dont la scène lyrique soit susceptible dans *Mathilde di Shabran*, le dernier opéra qu'elle ait monté à Paris.

Mlle Sontag partie, il restait au Théâtre-Italien Mme Malibran et Mme Pisaroni. Certes, il y avait dans la possession de ces deux grandes cantatrices matière à consolation; mais le public avait-il tort de souhaiter de conserver en même temps celle qu'avant une autre illustration vocale contemporaine, on pouvait nommer la fauvette du Nord?

Mme Malibran était l'idole des dilettantes, et jamais adoration artistique ne fut mieux placée. Grâce à elle, l'intérêt d'un répertoire déjà bien connu était inépuisable. Il semblait, tant l'empressement du public était grand, que chaque opéra qu'elle chantait fût entendu pour la première fois. Aucune cantatrice, à la vérité, ne possédait au même degré l'art de se renouveler; aucune ne savait donner à ses rôles une physionomie si différente. Qui oserait dire qu'elle fut la même dans *Ninetta*, dans *Rosine*, dans *Desdemona*, dans *Arsace*, dans *Zerline*? Malheureusement, le règne si brillant de cette prima donna sans seconde ne devait pas être de longue durée, dans le petit empire qu'elle avait fondé à Paris, du moins. L'Italie la réclamait; elle répondit à son appel. Plusieurs motifs concoururent à la retenir dans cette heureuse contrée. Le climat, la poésie des souvenirs qui charmaient son imagination, et enfin la considération plus positive d'avantages supérieurs à ceux que pouvait lui assurer le théâtre de Paris, lui firent prendre le parti de ne plus repasser les Alpes, si ce n'est pour aller faire à Londres, chaque année, une ample moisson de lauriers dorés. Mme Malibran fut, à dater de 1831, perdue pour le public qui avait applaudi à ses premiers essais sérieux, et devant lequel son talent avait grandi.

M. Carafa fit représenter en 1830 le *Nozze di Lammermoor*, opéra écrit facilement, et que les habitués du Théâtre-Italien reçurent avec la bienveillance due à un artiste dont le mérite s'était traduit en de nombreuses preuves. Malheureusement pour M. Carafa, la charmante partition composée par Donizetti sur le même sujet, ne tarda pas à faire oublier la sienne. Ce sont là des accidents à l'abri desquels ne mettent ni le talent ni la réputation.

La troupe du Théâtre-Italien se recrutait d'artistes distingués. Elle fit l'acquisition de Mlle Heinefetter, cantatrice estimable, qui se contenta de briller au second rang; de Davide et de Lablache. Davide, fils du célèbre chanteur qui a laissé de grands souvenirs en Italie, n'était plus jeune quand il vint à Paris: sa voix était usée, sa personne était un composé de ridicules; il chantait faux inévitablement les premières scènes de chaque opéra; mais il venait un moment où ces défauts disparaissaient et où il atteignait véritablement à une grande hauteur d'effet. Ce moment était trop court, il faut le dire, pour compenser les impressions pénibles qu'il faisait éprouver à son auditoire dans le reste du rôle.

Quant à Lablache, que dirons-nous que tout le monde ne sache! Louerons-nous la voix magnifique qu'il avait quand il débuta dans Figaro du *Barbier de Séville*, son grand sentiment de musicien, sa prodigieuse intelligence de la scène? Forons-nous l'énumération de tous les rôles auxquels il imprima un cachet si pittoresque? Le montrerons-nous changeant d'emploi avec un tact parfait, dès que les modifications apportées par le temps dans sa voix et dans sa personne, lui en font reconnaître la nécessité, et faisant alors d'un personnage secondaire le principal de la pièce? Nous ne ferions que répéter ce qui a été dit cent fois dans ce recueil, et ce que nul de nos lecteurs n'ignore.

Parfois, tout en réservant aux modernes la plus large part au répertoire, ainsi que c'était son devoir, la direction du Théâtre-Italien revenait aux anciens, ne fût-ce que pour rappeler qu'ils avaient existé. C'est ainsi qu'elle monta *Adelaïde e Comingio*, le dernier opéra de Fioravanti; puis vinrent, dans la même année, deux nouveautés de plus fraîche date : *Norma*, de Bellini; *Gianni di Calais*, de Donizetti.

Bellini commençait à jouir en France de la renommée, un peu exagérée suivant nous, que lui avaient faite en Italie des ouvrages agréables. On perdait l'espoir de voir Rossini consacrer sa muse à la scène lyrique italienne; il fallait bien accepter les successeurs que lui donnait le hasard, et traiter avec distinction ceux d'entre eux qui s'élevaient au-dessus des autres par leur mérite. Bellini devint donc le compositeur à la mode. Quant à Donizetti, que nous considérons comme très-supérieur à l'auteur de *Norma*, quoiqu'on eût entendu déjà plusieurs de ses ouvrages, et des plus remarquables, le temps de sa popularité en France n'était pas encore arrivé.

Nous venons de voir la troupe de l'Opéra-Italien combler successivement les vides que la désertion de plusieurs artistes éminents avait laissés dans ses rangs. Bientôt après il ne s'agit pas seulement d'adjonctions partielles, mais d'une rénovation totale du personnel, du moins en ce qui concernait les premiers emplois. Les dilettantes assistèrent dans le même temps aux débuts de Rubini, de Tamburini, d'Iwanoff, de Giulia Grisi, de sa sœur Judith et de Mlle Ungher. Ce fut pour l'Opéra-Italien, sous le rapport de l'exécution, une période différente de celle qu'on venait de traverser. Autant la partie féminine y était brillante, lorsqu'on y entendait à la fois Mmes Sontag, Pisaroni et Malibran, autant les hommes primèrent lorsqu'on eut Rubini, Lablache et Tamburini. Giulia Grisi, dont le talent se forma sous les yeux

du public de Favart, était une prima donna faible pour ce théâtre, quand elle débuta à Paris. Judith était encore plus faible, comme contralto, bien qu'elle eût une organisation vraiment musicale et une chaleur rare.

Quoi qu'il en soit, si de certains emplois furent remplis avec plus d'éclat précédemment au Théâtre-Italien, rarement l'ensemble y avait été aussi remarquable. Le public ne désirant aucun changement, le *statu quo* fut longtemps maintenu dans le personnel, à la satisfaction générale. Les chanteurs restant les mêmes, l'administration mit ses soins à varier le répertoire. La chose n'était pas facile, car les théâtres d'Italie ne produisaient guère d'ouvrages remarquables pour le moment. Afin de parer à cet inconvénient, les directeurs, MM. Robert et Severini, firent composer expressément pour le théâtre de Paris des opéras originaux. C'était à la fois se procurer une ressource nécessaire, et flatter les habitués de Favart. Grâce à cette combinaison, on eut dans la même année *I Puritani*, de Bellini, et *Marino Faliero*, de Donizetti, ouvrages que le public accueillit avec une haute faveur et qui firent presque seuls les frais de la saison. Les autres nouveautés, montées de 1834 à 1840, furent le *Bravo* et *Ildegonda*, opéras de M. Marliani, artiste amateur, qui s'essaya aussi, comme on l'a vu, sur la scène de l'Opéra-Comique; *Ernani*, de Gabussi; *I Briganti*, de Mercadante, compositeur dont les ouvrages n'ont pas été peut-être assez estimés à Paris pour ce qu'ils valent; *Maleck-Adel*, de Costa; l'*Elisir d'amore*, de Donizetti, charmante partition digne de servir de pendant à celle qui fut écrite par M. Auber sur le même sujet, et *Inès de Castro*, de M. Persiani, qui ne se contente pas d'être le mari d'une prima donna célèbre, et mérite d'être considéré comme un musicien distingué.

EDOUARD FÉTIS.

(La suite au prochain numéro.)

NOUVELLES.

*** Aujourd'hui dimanche, par extraordinaire à l'Opéra, le *Prophète*, chanté par Mme Viardot et Gueymard. — Demain, lundi, l'*Enfant prodigue*.

*** Il est très-vrai qu'un nouveau ténor, doué d'une voix que l'on dit admirable, mais qui lui-même en ignorait la valeur, a été récemment découvert par M. Dietsch, l'un des chefs du chant à l'Opéra. Depuis ce jour le jeune homme reçoit, aux frais de la direction, une éducation complète, dont on espère de brillants résultats.

*** Le Théâtre-Italien a repris le *Barbier de Séville*, avec Mme Sontag, Lablache, Calzolari, Ferranti. Nous ne dirons pas comment Mme Sontag chante le rôle de Rosine, qui a toujours été l'un de ses triomphes, ni comment Lablache joue celui de Bartolo, dont il a fait sa création particulière. A chacune des trois représentations du chef-d'œuvre, les deux artistes ont obtenu le plus beau succès de bravos, d'enthousiasme et de gaieté. Calzolari chante fort bien le rôle d'Almaviva, et Ferranti, qui n'avait jamais rempli celui de Figaro en Italie, l'a rendu, après quelques jours d'étude seulement, en franc comédien et en chanteur de bonne école. La *Figlia del reggimento* a été rejouée hier, samedi, et l'on annonce pour mardi prochain *Lucrezia Borgia*, pour la rentrée d'Iwanoff, dans le rôle de Gennaro. Mlle Fiorentini, Lablache et Mlle Ida Bertrand chanteront dans cet ouvrage.

*** Les répétitions générales de la *Dame de pique*, le nouvel opéra comique en trois actes de MM. Scribe et Halévy, sont commencées. La première représentation en est annoncée pour le samedi 21 de ce mois.

*** La reprise du *Val d'Andorre* continue d'attirer la foule.

*** Il résulte d'un tableau comparatif que nous avons sous les yeux, que les recettes des douze premières représentations du *Prophète*, à Marseille, ont dépassé d'un tiers celles des douze premières de *Robert-le-Diable*, l'ouvrage qui, jusqu'ici, avait produit le plus d'argent.

*** Grisar, le compositeur, et Alard, le violoniste, viennent d'être nommés chevaliers de la Légion-d'Honneur.

*** C'est M. Savart, déjà professeur adjoint de solfége au Conservatoire, qui, sur la proposition de M. Auber, remplace M. Théodore Mozin, professeur titulaire, décédé récemment, et recueille les avantages attachés à sa position.

*** La pianiste par excellence, la virtuose inspirée dont la prestigieuse réputation survit aux réputations les plus brillantes, Mme Pleyel va passer quelques jours à Paris en se rendant à Lyon, qui ne l'a point encore entendue, et où elle est appelée pour donner quelques concerts qui, sans doute, attireront la foule des amateurs de ce talent sans pair, réunissant la force à la grâce, l'expression à l'esprit, la correction classique à la plus haute poésie de l'art.

*** Alexandre Batta est parti pour la Belgique et la Hollande; il donnera son premier concert au Théâtre-Italien à Bruxelles, puis se rendra à Amsterdam, où il est appelé par la société *Félix Méritis;* il séjournera quelque temps à la Haye et reviendra à Paris, où il a le projet de donner quelques concerts à grand orchestre.

*** C'est aujourd'hui dimanche, 15 décembre, à une heure, dans la salle Sax, qu'aura lieu l'audition de l'album de chant de Léopold Amat, l'auteur de la *Feuille et le Serment*. Le concert sera précédé de la lecture d'une poésie inédite de Méry, qui sert de préface à l'album de L. Amat.

*** La grande Société philharmonique, sous la direction de M. Berlioz, donnera mardi 17 décembre, dans la salle Sainte-Cécile, à huit heures du soir, son deuxième concert. En voici le programme : 1° Ouverture d'*Oberon*, de Weber; 2° chœurs et airs de danse d'*Armide*, de Gluck; 3° air chanté par Mme Ferretti; 4° chant des Naïades, d'*Oberon*, de Weber; 5° solo de violon, par le jeune Jullien, âgé de 10 ans; 6° chœur de brigands de la *Caverne*, de Lesueur; 7° ouverture du *Jeune Henri*, de Méhul; 8° air chanté par Mlle ***; 9° marche et chœur des Mages d'*Alexandre à Babylone*, opéra posthume de Lesueur; 10° Souvenirs de Beethoven, solo de piano, par Mlle Mattmann; 11° Prière de *Moïse*, de Rossini.

*** Louis Lacombe donnera jeudi prochain, 19 décembre sa seconde soirée dans la salle Sainte-Cécile. En voici le programme : 1° chœur de *Christophe Colomb*, de Félicien David; 2° air d'*Ernani*, de Verdi, chanté par Mlle de Rupplin; 3° andante et finale de la grande sonate en *fa* mineur, de Beethoven; 4° *Plaisir d'amour*, de Martini, chanté par Mlle de Rupplin; 5° études en octaves et choral, de Lacombe; 6° *Extase* et *Avant le combat*, chœurs par Ad. Adam; 7° andante et finale de la sonate de concert, par Lacombe; 8° l'*Ondine et le pêcheur*, ballade de Lacombe, chantée par Mlle de Rupplin; 9° prélude et fugue de Bach, étude de Chopin, grand galop, de Lacombe; 10° chœur de *Gastibelza*, par Maillart.

*** Deux intéressantes séances de musique de chambre seront données par les trois frères Dancla. La première aura lieu le 22 décembre, à deux heures, dans les salons d'Hesselbein, rue Vivienne.

*** *Giralda* vient d'être traduite en allemand par le célèbre librettiste, M. Friedrich, et paraîtra chez les éditeurs Bote et Bock, à Berlin.

*** Dimanche dernier, le comité de l'Association des artistes musiciens s'est rendu chez M. le curé de Saint-Eustache et ensuite chez monseigneur l'archevêque de Paris, pour les remercier du bienveillant concours qu'ils avaient prêté à l'exécution de la messe de Sainte-Cécile. Le comité doit se féliciter hautement de l'accueil qu'il a reçu dans ces deux visites. L'espace nous manque pour donner le discours adressé par M. Jules Simon, au nom de l'association, à monseigneur l'archevêque, dont nous voudrions pouvoir reproduire aussi textuellement les paroles sympathiques et profondément senties.

*** M. Stroecken vient d'arriver à Paris, où il reprendra le cours de ses leçons.

*** L'orchestre du grand Opéra de New-York est, sans aucun doute, le plus bigarré sous le rapport de la nationalité. Un journal allemand affirme que sur 72 artistes dont cet orchestre se compose, il y a 27 Bohêmes (Tchèques), 12 Allemands, 9 Français, 8 Anglais, 7 Italiens, 4 Espagnols, 2 Hongrois, 1 Polonais, 1 Portugais et un nègre africain, qui joue de la grosse caisse. Il n'y a pas un seul Américain dans le nombre.

*** Une mort prématurée vient d'enlever un pianiste distingué qui s'était fixé à Boulogne-sur-Mer. M. Charles-Frédéric-Albert Schilling, né à Halberstadt en Prusse, a succombé dimanche dernier, à l'âge de 36 ans.

*** On a exécuté, jeudi dernier à Saint-Vincent-de Paul, un service pour l'exhumation de Mme Duflos, professeur adjoint de Mme Damoreau. Les élèves de la classe de M. Damoreau, les pensionnaires du Conservatoire, M. Léroy, Mmes Henri Potier et Tillemont, ont chanté quatre morceaux de la composition de M. Potier, qui ont tous produit beaucoup d'effet sur l'auditoire nombreux qui s'était rendu à cette cérémonie, le *Lacrymosa* et l'*Agnus Dei* surtout. On a remarqué la belle voix de Mme Potier dans le *Lacrymosa*, qu'elle a chanté seule.

Chronique départementale.

*** *Lyon.* — Le concert annuel de Georges Hainl, le violoncelliste distingué, et l'excellent chef d'orchestre, aura lieu au Grand-Théâtre, le 18 janvier prochain, avec le concours de Mme Pleyel, la célèbre pianiste. — Un jeune ténor qui se distinguait au Grand-Théâtre, M. Dufresne, vient d'être engagé à l'Opéra-Comique de Paris. C'est une bonne acquisition.

*** *Marseille*, 8 décembre. — L'*Etoile du Marin*, ce charmant ballet dont nous avons déjà signalé l'heureux succès à la Porte-St-Martin, et dont la gracieuse musique fait honneur à Auguste Morel, a été représenté avec le plus grand succès mercredi dernier. Ce succès est dû incontestablement à la musique et aussi au talent de la première danseuse, Mlle Néodot, qui a été vivement applaudie. Ce ballet, charmant, du reste, conviendrait aux principales scènes de la province, et nous nous étonnons qu'il n'ait encore été monté qu'à Marseille.

Chronique étrangère.

*** *Berlin.* — Le 1er décembre il y avait salle comble au théâtre Kœnigstadt. On donnait *Robert-le-Diable*, et Mme Castellan chantait le rôle d'Alice avec tout son talent, sa grâce et sa voix argentine. L'illustre auteur de la partition assistait à cette représentation brillante.

*** *Vienne.* — Teresa Milanollo est attendue en cette ville.

*** *Pesth*, 23 novembre. — Mme Lagrange nous a quitté après un séjour de six mois. Elle n'avait d'abord été engagée que pour douze représentations. Avant son départ elle a remis la somme de 50 florins pour les indigents.

*** *Athènes.* — Il est question de la réouverture du Théâtre-Italien. Une troupe italienne établie à Patras y fait de bonnes affaires.

*** *Madrid*, 7 décembre. — A peine arrivée dans notre capitale, la Frezzolini est l'objet de toutes les conversations. Ses débuts au Teatro-Real, dans les *Puritains*, ont été des plus brillants et ont pleinement répondu à l'attente du public. A son entrée sur la scène, la cantatrice a paru visiblement émue; mais les applaudissements qui ne tardèrent pas à éclater de toutes les parties de la salle, l'eurent bientôt rassurée. Ronconi a été accueilli par une triple salve d'applaudissements et de bravos. Gardoni a pleinement justifié sa réputation dans le rôle d'Arturo. La reine et presque toute la haute société de Madrid assistaient à cette magnifique représentation.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

— La bibliothèque de la méthode Galin-Paris-Chevé, connue sous le nom de *Panthéon musical* populaire, vient de s'enrichir de *six Albums* nouveaux, avec paroles pour la jeunesse par M. A. Vialon. — Ces Albums, d'un caractère tout-à-fait différent, formeront une centaine de chœurs *inédits*, dus à la plume de MM. Halévy, Ad. Adam, Félicien David, Thys, Elwart, Oscar Comettant, etc., et offerts par eux aux amateurs de la musique en chiffres.

Pour paraître le 20 Décembre prochain:

MUSIQUE EN CHIFFRES

MÉTHODE GALIN-PARIS-CHEVÉ. **1851.** NOUVELLES ÉTRENNES MUSICALES.

SIX ALBUMS POPULAIRES

avec paroles pour la Jeunesse.

HARMONIES CHRÉTIENNES.

FLEURS A MARIE,
1ER ALBUM
RELIGIEUX,
avec paroles françaises,
DOUZE CHOEURS à 2, 3 et 4 voix égales, par LES CÉLÉBRITÉS de l'époque :
Halévy, Clapisson, Elwart, Flotow, Oscar Comettant, Lefebure-Wély, Concone, Müller, Mlle Puget, Mme Rondonneau.
paroles
et traduction de **A. VIALON**, élève de E. Chevé.
L'album (composé de 4 livr.) net : 1f. Chaque livr. de 8 pages, net, 25 c.

HYMNES A L'ÉTERNEL,
2E ALBUM
RELIGIEUX,
avec paroles françaises,
DOUZE CHOEURS à 2, 3 et 4 voix égales, par LES CÉLÉBRITÉS de l'époque :
Ad. Adam, Vogel, Ovide Laurent, Müller, Victor Lefebvre, Millault, Fr. Bonoldi, Aggiutorio, Laurent de Rillé, Scard.
paroles
et traduction de **A. VIALON**, élève de E. Chevé.
L'album (composé de 4 livr.) net : 1f. Chaque livr. de 8 pages, net, 25 c.

Ces deux Albums, imprimés sur beau vélin satiné et réunis sous une belle reliure, prix net : 3 fr. 50 c. les deux.

Harmonies guerrières.
2E ALBUM
de nouveaux **CHANTS NATIONAUX** ou Guerriers.
DIX-SEPT CHOEURS D'HOMMES,
Composés pour les élèves de la Méthode Galin-Paris-Chevé, par
Ad. Adam, Comettant, Elwart, Le Carpentier, Ovide Laurent, Martin d'Angers, V. Lefebvre, L. de Rillé, Scard, St-Julien, Thys, Varney. (Quelques-uns de ces Chœurs ont été couronnés au dernier concours).
avec biographies,
Paroles et traduction de **A. VIALON**, élève de M. Émile Chevé.
PRIX NET : 2f. EN FEUILLES.

Harmonies nouvelles.
2E ALBUM
de l'hommage **DES CÉLÉBRITÉS** musicales,
A L'ÉCOLE DE GALIN,
19 chœurs à voix égales, composés pour les élèves de M. Émile Chevé, par
Ad. Adam, Fr. Bonoldi, Allyre Bureau, Oscar Comettant, Félicien David, Paul Henrion, Th. Labarre, Victor Lefebvre, Martin d'Angers, Laurent de Rillé, Scard et Thys,
avec biographies,
Paroles et traduction de **A. VIALON**, élève de M. Emile Chevé.
PRIX NET : 2f. EN FEUILLES.

Chacun de ces 2 Albums se vend séparément, 2 fr. 25 c. net broché. — Chacun de ces 2 albums relié et imprimé sur beau vélin satiné, se vend sépar. 3 fr. 50 net.
NOTA. Chacun de ces deux Albums est composé de 4 livraisons, contenant chacune 4 ou 5 chœurs. — Chaque livraison se vend 50 c. net séparément.

Harmonies enfantines.

LES CONCERTS DU JEUNE AGE,
Premier ALBUM musical
DES ÉCOLES PRIMAIRES DE FRANCE,
16 chœurs faciles, à 2 et à 3 voix égales, sans acct instrument.
Composés pour les distributions de prix, fêtes de directeurs, etc., par
Ad. Adam, Aggiutorio, Bazin, Besozzi, Bordogni, Allyre Bureau, Carulli, Cheret, Collet, Comettant, Concone, Desrue, Desvignes, Duvernoy, Elwart, Félicien David, Grisar, Henrion.
Avec paroles pour la jeunesse et traduction par
A. VIALON.
L'Album (composé de 4 liv.) net : 1f. Chaque livr. de 8 pages. net, 25 c.

LES ÉCHOS DU PENSIONNAT,
Premier ALBUM musical
DES PENSIONS ET COLLÉGES DE FRANCE,
16 chœurs faciles, à 2 et à 3 voix égales, sans acct instrument.
Composés pour les distributions de prix, fêtes de directeurs, etc, par
Halévy, Labarre, Ovide Laurent, Le Carpentier, Lefébure-Wély, Victor Lefebvre, N. Louis, Lelyon, Marmontel, Marquerie, Masini, Millault, Mlle Puget, Potier, Scard, Thys, Thomas.
Avec paroles pour la jeunesse et traduction par
A. VIALON.
L'Album (composé de 4 liv.) net : 1f. Chaque liv. de 8 pages, net, 25 c.

Ces deux Albums, imprimés sur beau vélin satiné et réunis sous une belle reliure, prix net : 3 fr. 50 c. les deux.

(1er volume) **85 MORCEAUX** célèbres, avec ou sans accomp^t, tirés des **OPÉRAS NOUVEAUX** (propriété). Lucie, Rubert-le-Diable, la Juive, les Huguenots, la Muette, Zampa, Mazaniello, le Postillon, Guido, etc, etc.
avec biographies et trad. de **A. VIALON**, Elève de M. Émile Chevé.
Ces 85 morceaux célèbres se vendent net : 8f. 50c. reliés, et 7 fr. net broch. au lieu de 318f. qu'ils sont cotés, avec piano, en musique ordinaire.
Ce 1er vol. se divise aussi en 2 parties; chaque partie se vend 3 f. 50 net en feuilles — Chaque partie est formée de 7 liv. chaque livr ; (de 16 p.) se vend 50 c. net.

En vente à PARIS, chez Alex. **BRULLÉ**, Gde-Galerie des Panoramas, 14,
et chez A. VIALON, auteur des paroles et traducteur, rue Grange-Batelière, 18.— Adresser *franco* un bon sur la poste.

Paris — Imprimerie de H. VRAYET DE SURCY et Cie, rue de Sèvres, 37.

Paris, chez COLOMBIER, Éditeur de Musique, rue Vivienne, 6, au coin du passage Vivienne.

ALBUM - 1851 DE PAUL HENRION

12 ROMANCES, CHANSONNETTES OU MÉLODIES,
Dessins de JULES DAVID, reliure riche, 12 fr.: en blanc, avec boîte : 15 fr.: en velours: 25 fr.

ALBUM DES JEUNES PIANISTES
COMPOSÉ DE HUIT MORCEAUX,
Par A. Le Carpentier, A. Croisez, G. Rédler, Pastelong et Eug. Delisle.
Reliure riche, prix net : 12 fr.

ALBUM DE PIANO
COMPOSÉ DE SIX MORCEAUX,
Par Ravina, Osborne, A. Quidant et Paul Henrion.
Reliure riche, prix net : 12 fr.

ALBUM DE QUADRILLES ET VALSES
PAR
Musard, Paul Henrion, G. Rédler et Baneux.
Reliure riche prix net : 12 fr.

Henri RAVINA. Op. 24. **La Barcarolle. . . 2 fr. 50 c.**

Pour paraître chez BRANDUS et Ce, éditeurs.

7e RECUEIL
DE SIX
ROMANCES SANS PAROLES
PAR
Félix MENDELSSOHN-BARTHOLDY.
Op. 85.
No 14 des œuvres posthumes.

CONCERTS DES ENFANTS.
Premier Recueil
vocal et progressif de 24 petites Fables, Ballades et Mélodies
A UNE ET A DEUX VOIX,
Ne dépassant pas l'étendue de la voix parlée des enfants et avec accompagnement facile pour les petites mains,
Paroles de Mme la marquise DU BOITCHET, née DE QUELEN,
Musique de Mlle Hélène ROBERT (MAZEL).
Prix net : 10 fr.
Édition sans accompagnement pour chanter en chœur : 5 fr. net.
A Paris, chez l'Auteur rue Vivienne, rotonde Colbert, escalier E, et chez les principaux Éditeurs de France et de l'Etranger.

Pour paraître chez

BRANDUS & Cie,

ÉDITEURS,

L'ENFANT PRODIGUE

Opéra en cinq actes, paroles de M. SCRIBE,

MUSIQUE DE

D. F. E. AUBER.

MORCEAUX DE CHANT DÉTACHÉS AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO

Par H. POTIER.

PREMIER ACTE.

1. **Chœur** : « O roi des cieux! ô roi des anges! »
1 *bis*. Le même arrangé pour 3 voix de femme.
2. **Air** chanté par M. Massol: « Toi qui versas la lumière. »
2 *bis*. Le même transposé pour voix de ténor.
2 *ter*. Le même transposé pour voix de basse.
3. **Air** chanté par Mme Laborde : « L'aurore étincelante. »
4. **Duo** chanté par MM. Massol et Roger : « Vous devez envoyer à Memphis. »
5. **Romance** chantée par Mlle Dameron. « Allez, suivez votre pensée. »
6. **Trio** chanté par MM Roger, Massol et Mlle Dameron : « O bonheur du voyage. »

DEUXIÈME ACTE.

7. **Couplets** chantés par M. Roger : « Doux séjour où chaque jour. »
7. *bis*. Les mêmes transposés pour voix de basse.
8. **Air** chanté par M. Obin : « Quel ciel de pourpre et d'azur. »
8 *bis*. Le même transposé pour voix de ténor.
9. **Romance** chantée par M. Massol : « Il est un enfant d'Israël. »
9 *bis*. La même transposée pour voix de ténor.
9 *ter*. La même transposée pour voix de basse.
10. **Couplets** extraits du chœur : « O céleste Isis, aimable déesse. »

TROISIÈME ACTE.

11. **Duo** chanté par M. Obin et Mlle Dameron : « D'où viennent ces cris? »
12. **Romance** chantée par Mlle Dameron ; « Quand vient la mort. »
12 *bis*. La même transposée.

QUATRIÈME ACTE.

13. **Couplets du chamelier** chantés par Mlle Petit-Brière : « Tin, tin, tin, voici le matin. »
13 *bis*. Les mêmes transposés.
14. **Air** chanté par Mme Laborde. « De Memphis et de Babylone. »
14 *bis*. Le même transposé.
15. **Air** chanté par M. Roger : « O honte! O déshonneur! »
15 *bis*. Le même transposé.
16 **Romance** chantée par M. Roger : « J'ai tout perdu, Seigneur. »
16 *bis*. La même transposée.

CINQUIÈME ACTE.

17. **Couplets** chantés par Mlle Dameron : « Du soleil les feux ardents. »
18. **Cavatine** chantée par Mlle Dameron : « Dans son âme, ô mon Dieu... »
19. **Romance** chantée par M. Roger : « O campagne chérie! »
19 *bis*. La même transposée.
20. **Duo** chanté par M. Roger et Mlle Dameron : « Oui, je suis ce coupable. »
21. **La Reconnaissance**, air chanté par M. Massol : « Mon fils c'est toi! »
21 *bis*. Le même transposé.
22. **Chœur final** : « Gloire à l'Eternel.
22 *bis*. Le même avec *soli*.

AIRS DE BALLET ARRANGÉS POUR PIANO.

Nos 1. **Valse.**
2. **Pas de la séduction.**
3. **Pas des Bayadères.**
4. **L'Egyptienne,** dansée par Mlle Emarot.
5. **Pas du Delta,** dansé par Mlle Robert.
6. **L'Almée,** pas dansé par Mlle Plunkett.
7. **Pas des Poignards.**
8. **L'Orgie.**
9. **Marche du bœuf Apis.**
10. **Marche de la caravane.**

QUADRILLES, VALSES, POLKAS, REDOWAS, MAZURKAS, SCHOTTISCH, ETC.

Arrangements et morceaux par les auteurs les plus célèbres, et pour tous les instruments.

PARIS, IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIXET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

17e Année. N° 51. 22 Décembre 1850.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.
Londres. Cramer, Beale et Ce, 201 Regent street.
St-Pétersbourg. Bellizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Union artistico-musical.
Rome. Merle.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Schlesinger, 31, u.d. Linden.
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.
Leipzig. Michelsen.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement
Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements et Belgique. . . . 30
Étranger. 34

Annonces.
50 cent. la ligne. . . . . pour 1 fois.
30 cent. . . . . pour 3 fois.
20 cent. . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Etrennes à nos abonnés. — Revue d'un demi-siècle, l'opéra italien de 1825 à 1850 (suite et fin) par **Edouard Fétis**. — Concerts, publications et auditions d'albums, par **Henri Blanchard**. — Emile Prudent à Rouen, par **Amédé Méreaux**. — Association des artistes musiciens, festival de Strasbourg, par **Georges Kastner**. — Correspondance, Marseille. — Nouvelles et annonces.

ÉTRENNES A NOS ABONNÉS.

Nous avons promis d'offrir à nos abonnés de magnifiques étrennes pour le renouvellement de l'année, et nous sommes en mesure de tenir nos promesses. Les albums de chant et de piano que nous leur destinons, se présenteront à eux environnés d'une auréole des noms les plus célèbres dans l'art musical.

1° L'**Album de chant** contiendra des compositions expressément écrites pour ce recueil, par :

MM. **Adolphe ADAM**,
AUBER,
BERLIOZ,
Félicien DAVID,
E. DASSIER,
DUPREZ,
HALÉVY,
MEYERBEER,
PANSERON,
VIVIER.

2° L'**Album de piano** se composera de morceaux nouveaux et inédits de :

MM. **BLUMENTHAL**,
Stephen HELLER,
MATHIAS,
MENDELSSOHN-BARTHOLDY (romance sans paroles, œuvre posthume),
PRUDENT,
THALBERG,
Ch. VOSS,
WILMERS.

L'album de piano sera prêt pour le 1er janvier, et l'album de chant pour le 8 du même mois.

REVUE D'UN DEMI-SIÈCLE (1).

L'Opéra-Italien de 1825 à 1850.

(Suite et fin.)

Plusieurs cantatrices débutèrent dans le même laps de temps. Mme Raimbaux, artiste française, se fit applaudir en 1835 pour des qualités estimables; Mme Taccani chanta avec succès à côté de Giulia Grisi. Enfin et pour citer des faits qui marqueront davantage dans les annales du Théâtre-Italien, Mme Persiani débuta en 1837 dans la *Sonnambula*, et Mme Viardot, qui portait alors le nom de Garcia, illustré sur la même scène par son père et par sa sœur, se montra pour la première fois dans *Otello* en 1839. Ces deux cantatrices si éminentes dans des genres différents, l'une par une perfection de mécanisme dont les traditions se perdaient et, on peut le dire, sont perdues actuellement en Italie; l'autre par son génie dramatique, par sa hardiesse de virtuose et par l'admirable instinct musical qui tient à l'organisation des Garcia; ces deux cantatrices, disons-nous, n'ont pas été depuis lors perdues de vue du public parisien. Il nous suffit de signaler leur apparition. Tout ce que nous pourrions en dire, nos lecteurs ne le pensent-ils pas?

Le répertoire de Rossini commençait à être abandonné, à Paris comme en Italie, abandon provisoire, hâtons-nous de le dire, et qui tenait au besoin de nouveautés qui est dans la nature humaine. On savait qu'on n'aurait pas mieux, mais on voulait autre chose. Bellini et Donizetti faisaient donc, avec quelques auteurs secondaires, les frais du plus grand nombre des soirées du Théâtre-Italien.

En 1841, on donna *Beatrice di Tenda*, de Bellini. Il y avait dans cette partition de ces mélodies douces et mélancoliques qui caractérisaient le talent de son auteur; mais elle avait le tort de venir après les *Puritani*. Dans le courant de la même anée, Lablache fils débuta dans le *Barbier de Séville*.

La *Saffo* de Pacini, *Linda de Chamouny* de Donizetti et la *Vestale* de Mercadante furent les nouveautés données en 1842. Les débuts de l'année furent celui de Mlle Nissen dans Adalgise de *Norma*, et celui de Corelli dans l'*Elisir d'amore*.

Donizetti était devenu le compositeur à la mode. Nul n'était en position de lui disputer le sceptre de la scène lyrique italienne. On représenta, en 1843, son *Belisario* et *Don Pasquale*, du sévère et du plaisant, du sérieux et du bouffe; puis encore le drame de *Maria di Rohan*. *Il Fantasma* de M. Persiani leur servit d'escorte.

La troupe chantante commençait à se disloquer. Rubini était allé en Russie conquérir son grade de général en musique; Tamburini

(1) Voir les numéros 1, 2, 3, 7, 11, 14, 20, 23, 42, 44, 45, 46, 48 et 50.

et Lablache se retiraient également. Salvi, Mario et Ronconi vinrent apporter des éléments nouveaux à l'exécution.

En 1844, un seul opéra nouveau est représenté: c'est *Corrado d'Altamura*, de Ricci.

Le public parisien est enfin mis à même d'apprécier ce qu'il y avait de fondé dans la renommée dont il maestro Verdi jouissait en Italie. On commence par *Nabucodonosor* en 1845: *I Due Foscari* et *Il Proscritto* sont montés l'année suivante. La direction s'exécutait de bonne grâce et le public aussi, car il vint entendre consciencieusement les œuvres du jeune et bruyant compositeur. On eut beau faire, la musique de Verdi ne fut pas sympathique aux dilettantes français, et nous doutons qu'elle le devienne jamais. Deux opéras très-faibles : *Una aventura di Scaramuccia*, de Ricci, et la *Fidanzata Corsa*, de Pacini, passent sur la scène de l'Opéra-Italien, mais n'y laissant pas de traces.

En 1847, disette complète de nouveautés. L'événement de la saison est le début de Mlle Alboni, dont l'apparition inattendue dans le monde musical causa la sensation que chacun sait. Mme Castellan et Gardoni débutent la même année.

La révolution de 1848 dispersa la clientèle du Théâtre-Italien. Plus qu'aucun autre, ce théâtre devait souffrir de la crise qui ruina tous les spectacles de Paris. Ne sachant à quel saint se vouer pour stimuler la curiosité publique, l'entrepreneur donna une reprise d'*Il viaggio à Reims*, de Rossini, dont on avait fait le *Comte Ory* pour l'Opéra, et qui, en retournant à *Favart*, devint *Andremo a Parigi*. Depuis lors, jusqu'à la réorganisation de l'Opéra-Italien sous la direction de M. Lumley, nous n'avons plus à signaler aucun fait important pour l'histoire de l'Opéra-Italien. Ici se termine donc cette partie de notre tâche.

Pour compléter notre revue des spectacles lyriques de Paris dans l'espace d'un demi-siècle, il nous restera à parler des traductions de l'Odéon, des essais tentés pour l'établissement d'un second théâtre d'opéra comique à différentes époques, de la musique sur les scènes secondaires, et enfin des tentatives ayant pour objet d'inspirer au public parisien le goût de l'opéra allemand. C'est ce que nous ferons dans un prochain article.

EDOUARD FÉTIS.

CONCERTS.

Société philharmonique. — M. Lacombe. — Mlle Mird.

PUBLICATIONS ET AUDITIONS D'ALBUMS.

Les flots de mélodie et d'harmonie coulent à pleins bords dans nos salles de concerts. La seconde exécution de musique à grand orchestre de la Société philharmonique s'est faite mardi dernier, 17 décembre, à 8 heures du soir, dans la salle Sainte-Cécile. La séance a commencé par l'ouverture d'*Oberon*, qui a été dite avec un bel ensemble et une chaleur qu'on aurait désiré un peu plus vive, ainsi que l'ouverture du *Jeune Henri*, dans laquelle, au début de l'air de chasse, un des cors a pris un autre ton que celui qu'il fallait, ce qui a produit un de ces petits pâtés que dans l'art de la pâtisserie on appelle brioche, plus agréable au sens du goût qu'à celui de l'ouïe. A cela près, et au peu de justesse des voix de soprani dans le chœur des Naïades d'*Oberon*, mais qui ont pris leur revanche dans la prière de *Moïse*, tout le reste du concert a bien marché.

M. Jacquard, jeune violoncelliste d'un véritable talent, a dit une fantaisie de Servais d'un excellent style et avec beaucoup d'expression.

Un solo de violon, la fantaisie d'Alard sur *Maria Padilla*, a été joué par un véritable virtuose de dix ans, le jeune Jullien. Malgré la prévention qu'on a généralement contre cette petite machine humaine qu'on appelle un enfant prodige, dont l'avenir ne ratifie presque jamais la précocité, il faut reconnaître que celui-ci est doué d'un sentiment musical exquis; qu'il chante sur son instrument avec une vive et profonde intelligence et, ce qui est plus extraordinaire, avec une vraie sensibilité. Ce Paganini en herbe, fils d'un pauvre menuisier de village, dit-on, est déjà presque un talent complet. Son coup d'archet est hardi, son trille est brillant, perlé; sa double corde est de la plus grande justesse; et la rondeur, la force du son est inconcevables dans un enfant de cet âge. C'est à désespérer les virtuoses de vingt-cinq à cinquante ans; et ceux de trois mois à huit ans pourront seuls s'écrier maintenant : A nous l'avenir!

Deux grandes et larges manifestations de musique dramatique ont été faites dans ce concert : un chœur de brigands de la *Caverne*, de notre illustre Lesueur, notre ancien collaborateur dans la *Gazette musicale*, et puis une marche suivie d'un chœur des Mages dans le grand opéra inédit intitulé *Alexandre à Babylone*, du même compositeur. Or a reconnu dans ces deux beaux fragments ce faire grandiose, ce style magistral qui a contribué à créer l'école française et à lui donner un éclat européen que depuis elle soutient dignement.

Après cette bruyante et brillante musique, Mlle Louise Mattmann, la pianiste au jeu fin, net, élégant et tout empreint d'expression, est venue nous dire un morceau de Prudent, dans lequel elle a fait justement applaudir son exécution consciencieuse et chaleureuse, et son style classique, pur et fin.

Ce concert, dans lequel on a dit aussi avec le style voulu et la couleur du temps des chœurs et airs de danse de l'*Armide*, de Gluck, peut passer à juste titre pour un des plus intéressants de la saison musicale dans laquelle, au reste, nous ne faisons qu'entrer. La bataille est engagée, et la division des albums donne sur toute la ligne : albums de chant, de pianos; mais surtout albums de paroles charmantes, de dessins lithographiés ravissants, de luxueuses reliures, de dorures dans lesquelles se confondent, s'annihilent même les compositeurs. Autrefois on disait l'album de Romagnesi, de Panseron, de Bruguière, etc.; maintenant on cite collectivement les albums de Jules David, Henrion, Mouilleron, Clapisson, Barateau, de Couroy, Grenier, Edouard Plouvier, Francis Tourte, Leroux, Gsell, Hippolyte Guérin, Arnaud, Goria, Sigismond Thalberg et Mme Anaïs Ségalas, qui associe sa jolie gloire poétique aux illustrations — ce mot pris dans toute l'étendue de sa signification — de ce corps littéraire, musical, pittoresque et commercial. Il arrive parfois, même, que l'acheteur demande chez le marchand de musique telle ou telle romance, non de tel ou tel compositeur, mais la romance ou la chansonnette chantée par le chanteur ou la chanteuse à la mode de ces jolies petites choses musicales. L'album qui en renferme le plus, ou même qui n'en contiendrait qu'une destinée à la vogue, par la nouveauté non blessante des paroles ou l'originalité de la mélodie, ce qui est fort rare, est celui dont le succès est assuré. LES DEUX ENFANTS, *chant du cœur* de l'album de M. Clapisson, dont les paroles de M. Frédéric de Courcy sont délicieuses de naïveté et de sensibilité, est vraiment, comme son second titre l'indique, un chant du cœur. C'est quelque chose d'intime qui touche aux deux plus nobles amours de la vie, à l'amour maternel et à l'amour filial, qui ne peut être méconnu que par les cœurs secs, durs, égoïstes, et qui sont destinés à n'en éprouver aucun. La musique sur ces paroles et la lithographie de ce joli tableau sont pleines de charme et de vérité. La mélodie intitulée : LA BÊTE A BON DIEU est dans les mêmes conditions de succès, paroles, musique et dessin. La petite comédie en trois actes ou trois couplets ayant nom : UN AMOUREUX D'EMPRUNT, offre au dénouement une petite péripétie des plus piquantes; cela est vif, leste, amusant. Il en est de même des chansonnettes ayant pour titres : LES FOURCHES CLAUDINES et UN MÉNAGE CHINOIS, d'un comique de convention, mais qui n'en est pas moins un duo bouffe d'une bonne gaieté.

LE RÉVEIL DU JOUR, *harmonie pastorale*, est aussi un trio poétique, musical et pittoresque par le charme riant des deux sœurs qui se mettent à la fenêtre de leur chaumière pour admirer les beautés de la

nature et du jour, et que M. Jules David a faites si jolies; elles obtiendront, par la franchise de la mélodie, la suavité naïve des paroles, tous les suffrages qu'on peut accorder à ces charmantes étincelles de l'art léger.

Pour arriver à une plus grande publicité, les éditeurs de ces albums les font interpréter, comme on dit en assez mauvais français, par l'élite de nos chanteurs de romances et même nos chanteurs dramatiques; de manière que ces auditions d'albums sont de véritables concerts gratis auxquels participent la plupart de nos virtuoses instrumentistes. M. Marmontel, professeur de piano au Conservatoire, a donné chez lui une brillante soirée musicale destinée à faire ouïr aux nombreux amateurs de cet instrument si fort à la mode *six études de genre, rêveries, romances, chansons sans paroles*, pour le piano, par Félix Godefroid, notre célèbre harpiste. Ce recueil a donc eu pour interprètes, si ces pensées musicales, claires, faciles et pleines de mélodies, ont besoin d'être interprétées, MM. Goria, Jules Cahen et Mme Massart, qui ont fait saillir, avec leur talent habituel, les nombreuses qualités mélodiques et harmoniques de ce joli recueil. Cette exhibition a été variée par l'audition d'un bon solo de violon, joué par M. Lagrin, un de nos excellents violonistes; par des romances fort bien chantées par l'habile professeur de chant, Mme Iweins-d'Hennin; par Mme Gaveaux-Sabatier, toujours aussi artiste qu'amateur par son caractère obligeant et son délicieux talent, Mme Sabatier qui chante par tempérament, par besoin, comme la fauvette et le rossignol.

Un recueil du même genre portant le titre : *Album pour le piano par Thalberg et Goria*, s'il n'a pas été spécialement interprété, le sera suffisamment par les amateurs du beau talent de Thalberg et de celui de son collaborateur, à qui s'est joint même l'excellent improvisateur Cavallo, qui a clos ce recueil de charmantes fantaisies par une fort jolie étude de salon intitulée : LES REGRETS. Ces regrets donnent ceux de ne pas entendre plus souvent cet excellent pianiste et de ne pas le voir se produire plus souvent. On remarquera dans cet album une romance sans paroles intitulée : *la Vague*, par Thalberg, charmante rêverie dans laquelle il divague capricieusement et pourtant avec logique sur des flots de mélodie et d'harmonie. Sa *grande fantaisie sur Don Pasquale* est un brillant morceau de concert, comme le caprice de Goria sur les *Adieux de Marie-Stuart* est fait pour provoquer les applaudissements. Avec de pareils éléments d'effets, le succès de ce recueil est assuré.

Mlle Céline Chanzy, jeune pianiste d'avenir, qui s'est fait une manière éclectique des divers styles des forts pianistes dont nous venons d'entretenir nos lecteurs, a donné un concert, jeudi dernier, dans la salle Herz. Cette jeune personne a reçu un accueil et des encouragements qui n'ont pu que lui faire voir des roses au commencement de la difficile carrière d'artiste dans laquelle elle veut entrer.

MM. Arnaud, Henrion et Ropicquet ont fait les honneurs de l'audition à leurs albums de chant.

M. Arnaud entre religieusement en matière par une hymne-romance à sainte Geneviève, intitulée : LA PATRONNE DE PARIS. C'est une mélodie en mesure à six-huit, digne de Mme Deshoulière, qui a si bien célébré ses blancs moutons, mais à laquelle on pourrait préférer celle en six-huit aussi : *Il pleut, il pleut bergère*, etc. L'auteur a été mieux inspiré dans RÊVE DU COEUR. C'est joli, vaporeux de musique et quelque peu maniéré de dessin lithographié. TU MENS! est une gentille chansonnette : cela est fin, spirituel comme les paroles de notre ami Barateau et le joli dessin de M. Gustave Janet, mais d'une mélodie un peu tourmentée sur ces mots :

Je ne crois pas ces menteries,
Et réponds à ces propos-là :

Tu mens, Jean, tu mens! qui, du reste, terminent le couplet, sont fort bien déclamés.

J'AI BIEN RAISON DE PLEURER! et UNE VOIX DU CIEL, sont bien dans le caractère et la mélancolie de la romance pur sang.

LA VALSE A DEUX TEMPS est une de ces pensées terpsychoriennes, rendues avec autant de vérité que de charmes par la plume élégante et spirituelle de Mme Anaïs Ségalas, que par le lithographe et le compositeur : c'est riant, entraînant et irrésistiblement valsant.

Qui est-ce qui pourrait contester l'éloquence de CE QUE MON FILS SAIT DIRE? Le moutard, comme on dit populairement, n'a que six mois, mais il sourit à sa mère, Or, cela vaut mieux que toutes les phrases possibles: aussi, toutes les mères tendres et dévouées à leurs enfants, classe qui n'est pas près de s'éteindre dans l'espèce humaine, chanteront-elles cette douce chanson du cœur : elle aura donc beaucoup de succès.

M. Paul Henrion semble avoir recueilli l'héritage de M. Masini, dont la lyre est muette, comme on disait au temps de l'empire. Cet albumiste a la mélodie naturelle et facile, l'harmonie peu aisée, et assez de verve et de naturel aussi dans la chansonnette. Celle qui commence le recueil : LE PANIER DE JEANNE, *villanelle*, est cependant d'un chant qui marche un peu par cascades et soubressauts. La première condition du genre, c'est le faire facile, avec l'originalité de la forme mélodique. LE MINEUR, *romance dramatique*, a plus de franchise; puis vient LA PREMIÈRE IDÉE, *bluette*, dont M. Hippolyte Guérin a fait un bijou et dont le refrain est :

La première idée est toujours la bonne.
Oui, croyons-le bien, c'est Dieu qui la donne;
Heureux qui s'y tient!

La musique interprète au mieux par le naturel et la facilité cette petite leçon d'une morale vraie, consolante, éternelle. Après la chansonnette : POLTRON! SANS CŒUR! qui a bien les conditions du genre, vient une tendre et plaintive romance de femme négligée et même abandonnée, et qui dit dans son inépuisable indulgence d'amante toujours aimante : JE PARDONNERAIS!

L'ANDALOUX est une scène qui a la prétention d'être dramatique et qui justifie assez cette prétention. Le chant en est bien senti, bien déclamé par le compositeur.

LE GAGNE-PETIT gagne beaucoup à être chanté par Sainte-Foy, de l'Opéra-Comique, qui chante aussi bien qu'il joue les chansonnettes comiques auxquelles il ajoute toujours par sa charmante manière de les dire. La chasse intitulée LE LOUVETIER est d'une mélodie entraînante et d'un excellent rhythme, qui appelle, provoque le suffrage de l'auditeur, et par conséquent celui de l'éditeur. LES CHANSONS DU CIEL font contraste avec cette dernière mélodie. Celle-ci est empreinte de vague et douce poésie, de rêverie et de charme indicibles exprimés au mieux par le poëte, le dessinateur et le compositeur.

M. Ropicquet, l'un de nos bons violonistes de l'Opéra, lance aussi annuellement son album de chant dans le monde musical, et il le patronne aussi de son violon et d'habiles interprètes de ses romances et chansonnettes. Jeudi dernier, dans la salle Sax, il a donné une matinée musicale, dans laquelle il s'est fait applaudir comme exécutant et comme compositeur. Roger, de l'Opéra, y a chanté LA MUSETTE ENCHANTÉE, mélodie écossaise, avec un accompagnement obligé, dit par Verroust. Auteur, chanteur et accompagnateur ont été *bissés* et triplement applaudis. Cavallo, le pianiste improvisateur, dont nous venons de parler plus haut, a pris deux thèmes de l'album *auditionné*, et, les réunissant, il en a fait instantanément une fantaisie pleine de mélodie et de chaleur qui lui a valu de nombreux applaudissements.

Nous avons à peine l'espace nécessaire pour mentionner les deux intéressants concerts donnés dans la salle Sainte-Cécile par Mlle Marie Mira et par M. Louis Lacombe. La première de ces séances avait pour ornements les deux beaux talents de Mlle Rachel, qui a dit des scènes d'*Andromaque* et de *Bajazet*, et la harpe enchantée de Félix Godefroid.

La jeune bénéficiaire a ouvert le concert par le trio de *Guillaume Tell*, arrangé pour le piano par Prudent. Elle a dit largement ce morceau avec un bon style et un beau son; puis elle a joué ensuite une composition de Gottschalk, de façon à se faire justement applaudir; et puis enfin une jolie romance sans paroles, pour le piano, par Godefroid, et une étude écrite par Mme Wartel, et une saltarelle de M. Lefébure-Wély; et tout cela en jeune virtuose déjà habituée aux suffrages du public.

M. Lacombe, ainsi que nous venons de le dire, a donné un second concert qui avait attiré beaucoup de monde, partisan de son talent sérieux et consciencieux. Une romance, un nocturne, un choral, un *andante* plein de finesse et d'élégance, avec un finale de sonate de concert, puis un grand galop, tous morceaux de sa composition, ont été dits par lui avec cette pureté de jeu, ce fini, cette force qui place cet artiste au rang de nos premiers pianistes. L'*Ondine et le Pêcheur*, ballade, aussi de sa composition, a été chantée par Mlle de Rupplin. Cette scène, pleine de fraîcheur mélodique et harmonique, a provoqué d'unanimes applaudissements pour la cantatrice et le compositeur.

HENRI BLANCHARD.

CONCERT D'EMILE PRUDENT A ROUEN.

Le nom célèbre d'Emile Prudent avait rempli la salle du théâtre des Arts d'un public nombreux et brillant. Jamais peut-être l'effet du magnifique talent de Prudent n'a été plus saisissant que dans le délicieux concert dont il a fait si splendidement les honneurs.

Les unanimes applaudissements qui l'ont accueilli à son entrée, il les devait à sa renommée : c'était un hommage qu'on rendait à une artiste français dont l'école française doit justement s'enorgueillir. Il y a déjà longtemps en effet que Prudent s'est placé à côté des héros de l'école allemande, les Liszt et les Thalberg; mais sa riche organisation l'entraîne au delà du domaine de l'exécution instrumentale; c'est à l'héritage des Mendelssohn, des Chopin qu'il semble prétendre désormais. Noble tendance, grande et artistique mission qu'il entreprend avec autant de courage que de talent, et dans laquelle il débute par d'imposants succès qui ne tarderont pas à assurer à son nom une belle et glorieuse place près de ceux de ses illustres devanciers.

Nous avons assisté à une importante manifestation de cette tendance du jeune et brillant pianiste. Nous avons entendu son concerto-symphonie, œuvre remarquable, largement facturée et habilement écrite, par laquelle Prudent est entré victorieusement dans une voie toute nouvelle et toute magistrale. Ce morceau a fait un immense plaisir. La partie symphonique est traitée de main de maître. L'orchestration en est élégante, riche et finement colorée; la mélodie, qui joue un grand rôle dans cette charmante composition, est distinguée, gracieuse et parfaitement conçue dans l'esprit du piano.

Le premier allegro est rempli de chants heureux et de traits d'une délicatesse et d'une coquetterie exquises. L'andante est délicieux; c'est une mélodie touchante, empreinte de suavité et d'onction, récitée d'abord par les violoncelles, soutenus du quatuor à cordes, puis ravissamment chantée par le piano, et reproduite enfin dans un forté général, pendant un tremolo du piano, dont l'effet strident, uni à l'ensemble de l'orchestre, est d'une grande puissance. Ce passage est grandiose, saisissant, et a produit sur le public une sensation pénétrante, qui s'est traduite en bravos enthousiastes. Le rondo est rempli de jolis détails, de gracieuses vignettes; le piano et l'orchestre s'y trouvent mariés avec un art infini. Les bravos de toute la salle ont salué solennellement l'œuvre, le compositeur et l'exécutant.

Prudent, qui tenait à faire connaître au public rouennais toutes les ressources de son talent, s'est produit ensuite dans trois morceaux pour piano seul, dans lesquels il nous a révélé tous les secrets de sa grande réputation. Les succès, les triomphes, les ovations qu'il a trouvés partout, sa jeune gloire artistique déjà européenne, tout s'explique quand on entend ce jeu pur, brillant, ce brio éclatant, cette audacieuse bravoure, cette exécution chaleureuse et, par dessus tout, cette diction communicative, cette ravissante expression qui fait parler le piano, qui lui donne une voix plus éloquente peut-être que la voix humaine, car elle est mélodieuse et harmonieuse à la fois. Quel parti Prudent sait tirer du piano, auquel on reproche de n'être pas chantant! Qu'on écoute Prudent chanter la cantilène de Bellini, dans le caprice sur la *Sonnambula*, la cavatine élégiaque de *Lucie*, le cantabile « *Asile héréditaire* » de *Guillaume Tell*, et l'on dira : Oui, le piano chante, quand le pianiste est un grand chanteur comme Prudent. Ces morceaux, et notamment celui de *Lucie*, qu'il chante avec tant de ravissante mélancolie, et dont il enlève si prestigieusement l'éblouissante variation, ont encore transporté l'heureux auditoire, que Prudent n'a cessé de captiver, de fasciner, d'électriser.

Prudent a fini son concert comme il l'avait commencé, par un succès éminemment musical, en exécutant avec sa verve et sa gracieuse légèreté les *Bois*, morceau caractéristique pour piano et orchestre concertant, qui est un petit chef-d'œuvre, parfait d'unité, exquis de forme, de distinction mélodique et d'originalité. Ce morceau, admirablement joué par l'auteur et par l'orchestre, a été couvert de frénétiques applaudissements et redemandé avec acclamation. Prudent l'a redit avec plus de perfection encore et plus d'inépuisable spontanéité. L'enthousiasme du public était à son comble, et un rappel, avec délirante ovation, a été décerné au grand artiste. Ce rappel était le troisième de la soirée, qui s'est passée en échanges continuels de plaisirs indicibles et d'hommages enthousiastes entre l'artiste et le public.

Après le concert, les artistes de l'orchestre se sont réunis dans la salle de l'hôtel d'Angleterre où se trouvait Prudent, et lui ont offert une sérénade. Une pensée qui leur fait honneur leur a fait choisir, pour cette exécution improvisée, l'ouverture des *Deux nuits*. Ainsi, par l'organe des musiciens de Rouen, c'était notre immortel Boïeldieu qui, en face de sa statue, recevait et fêtait dans sa ville un jeune et grand artiste français, et semblait lui conférer le droit de cité parmi nous. Il est impossible de comprendre mieux l'honneur d'avoir eu Boïeldieu pour compatriote. Prudent, vivement ému de tant de fraternelle courtoisie, a remercié MM. les musiciens du théâtre par quelques chaleureuses paroles bien senties et cordialement accueillies.

Nous ne pouvons mieux terminer qu'en annonçant que Prudent donnera probablement un second concert la semaine prochaine. C'est du moins une demande qui lui a été faite et à laquelle nous croyons pouvoir assurer qu'il sera heureux de répondre, en satisfaisant à un désir qu'il sait bien apprécier.

AMÉDÉE MÉREAUX.

ASSOCIATION DES ARTISTES MUSICIENS.

FESTIVAL DE STRASBOURG.

Strasbourg a toujours eu le goût des arts et l'instinct de la bienfaisance. Depuis longtemps cette généreuse cité a voué son concours et accordé ses sympathies à l'Association des artistes musiciens.

Quoique la ville de Strasbourg eût organisé un comité local sous la présidence de l'habile professeur Hœrter, qu'elle eût recruté sans peine un grand nombre d'adhérents, et contribué ainsi pour sa part à augmenter les ressources du trésor commun, elle n'était pas entièrement satisfaite de sa tâche, et désirait prouver son zèle d'une manière

encore plus efficace. Ce qu'elle voulait, ce qu'elle ambitionnait ardemment, c'était de pouvoir donner une de ces grandes fêtes musicales qui, tout en servant les intérêts de l'association sous le rapport pécuniaire, ne laissent pas d'imprimer à son principe même un cachet de grandeur morale au point de vue artistique. Ce vœu si louable, si généreux, vient d'être enfin rempli. Strasbourg a eu son festival, et le succès de cette première tentative a dépassé toutes ses espérances. Mais pour mener à bien une telle entreprise, pour en asseoir les bases et en fournir les éléments, que de difficultés ne rencontrerait-on pas si l'on n'était parfaitement secondé, et si chacun n'avait sérieusement à cœur l'œuvre de tous! Comment réunir en peu de temps de grandes masses vocales et instrumentales, les commander à point nommé, à jour fixe, les faire manœuvrer avec précision, avec exactitude, et en composer au bout d'un très-petit nombre de répétitions un magnifique ensemble; comment, dis-je, opérer ces merveilles, effectuer ce passage du Mont-Saint-Bernard dans le domaine des sons, si l'on ne possède une armée d'instrumentistes courageux, intelligents et bien disciplinés? Or cette armée d'instrumentistes dociles et capables, sait-on qui peut aujourd'hui en fournir le noyau? Les *instrumentistes de l'armée*, nos bandes de musique militaire, celles-là mêmes qui, à ce fameux passage du Mont-Saint-Bernard dont je viens à l'instant d'évoquer le souvenir, encourageaient l'ardeur de nos soldats par des accents belliqueux, et les conduisaient à la victoire après leur avoir fait oublier les fatigues et les dangers du chemin.

Grâce aux progrès que font chaque jour nos musiciens de régiment, au noble esprit d'émulation qui s'est emparé d'eux, à l'excellente direction qu'ils reçoivent de quelques uns de leurs chefs, et à l'intérêt que prennent à leurs travaux et à leurs succès un grand nombre de colonels et de généraux, il n'y aura plus désormais de grandes fêtes artistiques où ils n'aient à jouer un rôle important. Aussi est-ce avec le concours des musiques de la garnison et de la légion de la garde nationale réunies, avec celui des écoles de chant des régiments et de l'orchestre du théâtre, qu'a eu lieu à Strasbourg, le 27 novembre 1850, le grand concert donné au bénéfice de la caisse de secours de l'Association des artistes musiciens. Comme si la charité n'avait qu'un seul mot d'ordre pour tous nos braves, cette fois encore officiers et soldats ont rivalisé de zèle dans l'intérêt commun. Au premier appel fait à sa bienveillance, M. le général Magnan, qui possède l'art de séduire tous ceux qui l'approchent par son extrême affabilité, s'est empressé de mettre à la disposition des membres du comité les corps de musique et les soldats-chanteurs de la division qu'il commande. Il a même poussé la gracieuseté jusqu'à exempter les musiciens de tout service pendant huit jours, afin de faciliter les études préparatoires. S'il faut rendre grâce à M. le général Magnan au nom de l'art et des artistes de sa bienfaisante sollicitude, il faut aussi remercier le maire de la ville, M. Kratz, de l'empressement qu'il a témoigné pour le succès de l'entreprise, et savoir gré à M. Halauzier, le directeur de la troupe française, du désintéressement dont il a fait preuve en abandonnant pour ce jour-là tous ses droits sur la salle de spectacle. De cette manière, le concert a pu avoir lieu sans qu'on ait eu à surmonter les obstacles ordinaires que suscitent la cupidité ou l'esprit de coterie, obstacles qui trop souvent, hélas! s'opposent à la réussite des projets conçus dans le but de soulager l'humanité souffrante.

Le 27 novembre, à sept heures du soir, une foule nombreuse encombrait les abords du théâtre. Entrée dans la salle, elle y fut agréablement surprise, dès le lever du rideau, par le ravissant coup d'œil qu'offrait en ce moment la scène. Là, disposée en fer à cheval, l'armée sonore, composée de 350 instrumentistes et de 300 chanteurs, se déployait sur plusieurs rangs au milieu d'un splendide décor et sous une guirlande de drapeaux aux couleurs nationales. L'effet de ce spectacle fut tel, qu'une triple salve d'applaudissements servit comme d'exorde au concert. Il n'est pas de meilleure allocution que celle-là pour préparer des troupes au combat : aussi l'attaque, engagée avec beaucoup d'ensemble et de précision, fut-elle en outre des plus vives et des plus chaleureuses. L'ouverture du *Cheval de bronze* se poursuivant jusqu'à la fin avec cet entrain, cette verve, ce *brio*, acheva d'électriser l'auditoire, d'autant plus que les exécutants n'avaient cessé d'y observer avec un soin scrupuleux la tactique des nuances. Une fantaisie militaire de Mohr, qu'on entendit ensuite, maintint l'orchestre et le public dans ces excellentes dispositions, et un solo de trombone, exécuté avec talent par M. Sauret, du 17e léger, vint prouver qu'un assaut particulier, succédant à un engagement général, ne laisse pas d'avoir encore son prix. C'est une chose digne de remarque combien le chœur des *Deux Avares*, de Grétry, *La garde passe*, a du charme dans la bouche de nos soldats. J'ai entendu les chanteurs de la garnison de Versailles exécuter ce morceau, et je puis assurer qu'ils l'interprètent avec un rare bonheur. Dans le concert de Strasbourg, ce même chœur, entonné par 300 soldats et sous-officiers, a obtenu un succès fou; il a été bissé, et des applaudissements enthousiastes ont éclaté à plusieurs reprises dans toutes les parties de la salle, en l'honneur des braves exécutants.

M. Bœhm, violoncelliste solo du prince de Fürstenberg, artiste des plus distingués, qui s'était fait un plaisir de prêter l'appui de son beau talent à cette solennité philanthropique, s'est ensuite emparé de l'auditoire, et dans une fantaisie sur la dernière pensée de Ch. M. Weber, a fait admirer son style suave et son jeu brillant. Les *Bords du Rhin*, grande valse militaire arrangée par Klosé, la grande marche instrumentale de Bousquet, morceau qui a remporté le prix d'honneur au concours des chefs de musique, en 1847, la jolie polka militaire de Gœcke, sont les autres parties du programme qui ont fourni de nouveau à l'orchestre l'occasion de se signaler par la sûreté et la vigueur de son exécution. Toutes ces productions ont été fort applaudies. Il ne nous reste plus qu'à mentionner deux solos qui ont fait aussi un très-grand plaisir. L'un était exécuté par M. Weyer, sur la clarinette, l'autre par M. Schwaederlé, sur le violon. Cette fois encore M. Schwaederlé a justifié la réputation dont il jouit à Strasbourg et la sympathie légitime dont l'honorent ses compatriotes.

On voit que le grand festival de la ville alsacienne n'a point manqué d'éléments de succès : aussi, a-t-il produit une recette de près de *trois mille francs*, résultat assez avantageux pour un début. Honneur donc à ceux qui ont eu l'heureuse idée d'intéresser la population de Strasbourg à l'œuvre si ardemment poursuivie dans toutes les parties de la France en faveur de l'Association des artistes musiciens! Honneur aussi aux chefs de musique du festival et qui ont fait preuve en toute occasion, et concurremment avec les braves soldats qu'ils dirigeaient, d'un zèle et d'un dévouement au-dessus de tout éloge! Ce serait méconnaître les devoirs de la reconnaissance que de ne point leur accorder ici une mention spéciale. Aussi, nommerons-nous M. Bancard, du 17e léger; M. Binot, du 63e de ligne; M. Gœcke, du 52e de ligne; M. Nicou, du 19e de ligne; M. Jacoutot, du 5e d'artillerie, et M. Péligry, du 12e d'artillerie. Il est bon de dire que M. Bancard a partagé avec M. Boymond, capitaine de musique de la garde nationale, la direction de la partie instrumentale. M. Binot était chargé de diriger le chœur. M. Boymond, que nous venons de nommer, est, de tous les membres du comité de Strasbourg, celui qui a le plus contribué aux excellents résultats du concert. Après lui, méritent d'être signalés, avec la part d'éloges qui leur revient M. Roth, habile facteur d'instruments; M. Predigam, première flûte du théâtre; MM. Hœrter, Weber, Dufeutrel, Schwaederlé, et Hug. Proclamons en dernier les services que l'excellente musique de la garde nationale a rendus dans cette circonstance par son concours intelligent.

Le premier pas est fait. Cette belle soirée a laissé dans l'esprit des habitants de Strasbourg des souvenirs qui porteront leurs fruits. Impatients de voir se renouveler un plaisir artistique qui favorise leur penchant à la charité, ils demandent déjà de toutes parts qu'on organise un second festival. Le comité de la ville prend, assure-t-on, des mesures pour répondre prochainement à ce vœu.

Noble émulation pour le bien, qui porte avec elle sa récompense! Plus on se pénétrera des vues généreuses de l'Association, plus on s'empressera de lui venir en aide. Et, d'ailleurs, est-ce donc là une tâche si onéreuse, un si grand sacrifice? Mettre les artistes à l'abri du besoin, secourir de nobles infortunes, en un mot, être bienfaisant, n'est-ce pas appauvrir sa bourse pour enrichir son cœur?

GEORGES KASTNER.

CORRESPONDANCE.

Marseille, le 18 décembre.

La reprise du *Prophète* a eu lieu hier mardi, 17 décembre, en présence d'un auditoire extrêmement nombreux. La salle était comble du parterre aux quatrièmes, toutes les loges envahies, et plus d'un spectateur attardé n'a eu d'autre ressource, pour assister à la représentation solennelle du chef-d'œuvre de Meyerbeer, que de se promener le long des corridors ou de coller sa tête contre les lucarnes, ce soir-là fort recherchées.

L'exécution a été généralement satisfaisante : Mathieu a joué Jean de Leyde avec de beaux moyens de voix, et s'est fait applaudir, comme toujours, après la pastorale du 2e acte, qu'il dit d'une manière fort agréable. Quel dommage que la voix de notre premier ténor ne soit pas plus sympathique, qu'elle émeuve si faiblement et si rarement l'auditeur! Si Mathieu, au lieu de briller constamment par les effets matériels, pouvait impressionner par le sentiment et l'inspiration; si sa physionomie et son jeu pouvaient rendre les mouvements du drame, et donner aux situations souveraines une couleur véritablement dramatique, Mathieu serait un artiste des plus précieux. Mais tout cela n'est pas commun à rencontrer aujourd'hui; quand on possède un tel ensemble de qualités réunies, on s'appelle Nourrit, Duprez ou Roger, et on occupe le premier rang sur le premier des théâtres lyriques.

Vous connaissez trop Mlle Lavoye pour ne pas savoir, sans que je vous le dise, comment elle a rendu le rôle de Berthe. Il y a deux côtés dans ce rôle : celui de la chanteuse légère, composé du nocturne: *Un jour sur les bords de la Meuse*, et de quelques phrases ornées dans le duo du 4e acte; puis le côté dramatique et sentimental, qui consiste dans la deuxième partie du duo et dans le trio du 5e acte. Or tout ce qui se rattache à la vocalisation a été fort bien dit par Mlle Lavoye; le reste a été rendu avec moins d'effet, on pourrait même ajouter un peu trop *modérément*.

Le rôle de Fidès, si bien écrit pour un *mezzo-soprano*, devait renfermer plus d'un endroit favorable à la voix de Mme Rey-Sainton: aussi la cantatrice en a-t-elle su profiter. Par malheur, le chant de cette artiste a laissé parfois à désirer sous le rapport de la justesse de l'expression et de l'agilité du mécanisme. Au 5e acte pourtant Mme Rey-Sainton a réparé ses écarts, et s'est fait légitimement applaudir dans son grand air, dans le duo avec Jean, ainsi que dans le trio final.

Nous n'avons que des éloges à donner à M. Puget, qui a représenté avec beaucoup d'intelligence le rôle court et difficile de Jonas; M. Ramouat était chargé de Mathisen. Quant à M. Depassio, élève du Conservatoire de Paris, où il aurait dû rester quelque temps encore dans l'intérêt de son éducation musicale, il a joué le rôle de Zacharie en jeune commençant qui donne des espérances. Puissent-elles se réaliser!

En résumé, la reprise du *Prophète*, dirigée avec talent par M. Hasselman, notre chef d'orchestre, a produit un très-grand effet. Les chœurs et l'orchestre s'y sont comportés à merveille, et la recette a dû cotoyer de bien près le chiffre de 4,000 fr.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, l'*Enfant prodigue*.

*** Le grand et beau succès de ce nouvel ouvrage dû à la collaboration si féconde et si heureuse de MM. Scribe et Auber s'augmente de jour en jour, en même temps que l'exécution en devient plus complète et plus brillante. Maintenant les artistes, sûrs d'eux-mêmes et de leur effet, donnent à leurs rôles si habilements varié une expression dont les premières épreuves n'avaient pu faire concevoir qu'une idée imparfaite. Chaque soir Roger et Massol sont rappelés et partagent une ovation, que leur talent justifie de reste. Obin, Mlle Dameron et Mme Laborde méritent les bravos chaleureux dont le public les salue; Mlle Petit-Brière, qui dit si bien les charmants couplets du jeune chamelier, en obtient aussi sa bonne part. Mlle Plunkett est plus que jamais ravissante dans son double rôle de mime et de danseuse. Quant à la pompe du spectacle, il a été reconnu tout d'abord que jamais l'Opéra n'avait puisé plus largement dans les riches trésors dont il dispose seul en Europe.

*** La quatre-vingt-sixième représentation du *Prophète* a été donnée dimanche dernier. Mme Viardot s'est fait entendre une fois de plus dans cet admirable rôle de Fidès, dont elle a fait une création si neuve et si sublime. La grande cantatrice y a conservé tous ses avantages, et le public le lui a prouvé. Gueymard, qui remplissait pour la seconde fois le rôle de Jean de Leyde, en a rendu avec beaucoup de talent et d'énergie les traits principaux. En succédant à Roger, il a su se faire applaudir par des qualités qui lui sont personnelles et malgré des souvenirs dangereux. L'ensemble de la représentation a été magnifique.

*** L'Opéra-Comique a fait relâche vendredi pour une répétition générale de la *Dame de Pique*. L'ouvrage sera représenté jeudi prochain, 26 décembre. Tous les présages se réunissent pour annoncer un grand succès.

*** Le Théâtre-Italien a repris mardi dernier *Lucrezia Borgia*, qui a défrayé le répertoire de toute la semaine. Indépendamment de l'attrait d'une partition dont la scène était privée depuis quelque temps, cette reprise offrait encore plusieurs motifs de curiosité : la réapparition d'Ivanoff dans le rôle de Gennaro, le début de Mlle Ida Bertrand dans celui de Maffio Orsini, la seconde épreuve de Mlle Fiorentini dans celui de Lucrezia, et la présence de Lablache toujours si chère au public, si influente sur le sort des ouvrages. Ivanoff nous est revenu avec quelques années de plus, mais toujours avec une voix de qualité rare, qu'il a su rendre plus expressive et plus dramatique. On voit qu'il cherche à se porter comme l'un des principaux héritiers de la méthode et des effets de Rubini, près duquel il a fait ses premiers pas. Mlle Ida Bertrand nous était connue par ses brillants succès dans les concerts; l'Italie et l'Angleterre l'avaient applaudie de plus comme actrice. Le public parisien a fait de même : il lui a trouvé beaucoup d'intention, de verve et de *brio*. Son rôle, qui ne se compose que d'un air au premier acte et du *brindisi* au troisième, a paru trop court pour son talent tout à fait distingué, pour sa méthode parfaite de cantatrice. Le *brindisi* est redemandé chaque soir. Mlle Fiorentini a produit la même impression que dans *Norma* : belle voix et belle figure, auxquelles il ne faut plus qu'un peu de travail sérieux, d'études classiques et d'art français. Lablache a fait merveille pendant tout le temps qu'il est en scène. Grâce à lui, le beau trio du second acte a réussi plus que jamais.

*** *Linda de Chamouni* sera donnée mardi prochain.

*** Il est question d'une nouvelle combinaison dramatique et musicale pour l'exploitation du Théâtre-Historique. Il est probable que le ministre de l'intérieur en saisira bientôt la commission des théâtres.

*** Dans les grands concerts nationaux de Londres, on vient d'exécuter des fragments d'une sérénade dramatique de M. Howard Glover sur le sujet d'*Hero et Léandre*.

*** Nous lisons dans les journaux de Bruxelles qu'au premier concert de l'Association des artistes musiciens, qui a eu lieu à la société de la Grande-Harmonie-Royale, M. Wieil a joué pour la première fois en Belgique le saxophone alto; une fantaisie sur les motifs du *Pré aux clercs*, exécutée par cet excellent artiste, a obtenu un grand succès. A Londres, Jullien vient également d'engager M. Snaul, premier prix de clarinette du Conservatoire de Paris, qui a abandonné cet instrument pour jouer le saxophone alto, qui lui vaut chaque jour les plus vifs applaudissements.

*** L'empereur Soulouque vient de décider l'organisation d'une musique impériale pour sa chapelle, pour sa maison et pour les fêtes publiques. C'est un Français, élève distingué de la classe de M. Halévy, au Conservatoire, qui est chargé en ce moment de l'organisation et de la direction de cette musique, qui se composera d'exécutants choisis avec le plus grand soin.

*** Un homme du monde, qui, comme compositeur, s'était élevé au rang d'artiste, M. le comte Alphonse Clarke de Feltre, est mort à Paris le 5 de ce mois. Né dans cette ville, le 27 juin 1806, il était fils du duc de Feltre, maréchal de France et ancien ministre de la guerre sous Louis XVIII. Il avait reçu des leçons de composition de Reicha et avait fait la musique de deux opéras, savoir : 1° le *Fils du prince*, en 2 actes, représenté sur le théâtre de l'Opéra-Comique, le 28 août 1831; 2° l'*Incendio di Babilonia*, opéra-buffa in 2 atti, joué en société, le 27 mai 1843. M. de Feltre avait publié en outre quelques morceaux de piano et un certain nombre de romances, nocturnes, etc.

Chronique départementale.

*** *Tours*, 15 décembre. — Mlle Cécile Crémont, fille de l'excellent chef d'orchestre dont le monde musical conserve la mémoire, vient de donner, avec le secours de l'orchestre et des chœurs de la Société philharmonique, un charmant et productif concert. Cette jeune artiste, élève de Mme Damoreau, est maintenant une cantatrice accomplie. Sa voix est d'un timbre enchanteur; elle phrase avec goût et nuance avec expression. Elle a chanté six fois dans ce concert, et les six morceaux, d'un caractère parfaitement distinct, ont fait ressortir toutes les ressources et tout le charme de cette belle intelligence musicale. L'air du *Freischütz*, la cavatine de *Norma*, le grand duo du 3e acte des *Huguenots*, la romance du 3e acte des *Porcherons*, etc., ont tour-à-tour valu à la jeune artiste les plus chaleureux applaudissements. On a aussi vivement applaudi le concerto-symphonie de Prudent, dit par M. Woets avec infiniment de talent et de verve. L'orchestre et les chœurs ont bien mérité de l'auditoire.

*** *Amiens*. — La Société philharmonique de cette ville a donné, le 17 courant, son premier concert. On y a entendu Mme Laborde, M. Sainte-Foy et M. Denault, le chef d'orchestre du château d'Asnières. Mme Laborde a

chanté avec une grande perfection l'air du *Serment*. Sainte-Foy a été comme toujours le plus spirituel comique chantant de notre époque. Quant à M. Denault, il a joué avec une grande pureté de style la cavatine de *Torquato Tasso* et une polka de concert intitulé la *Pluie de Diamants*. Il a déployé, dans ces deux genres si différents, une grande pureté, un style élevé et une dextérité à désespérer le flûtiste le plus habile. En effet, cette polka de sa composition est le dernier mot de la difficulté.

Chronique étrangère.

⁂ *Anvers*, 14 décembre. — La reprise des *Huguenots* a eu lieu cette semaine avec un succès complet. La grande œuvre de Meyerbeer a été interprétée d'une manière fort remarquable par nos principaux artistes, notamment par MM. Tyssère, Homps et Mmes Méquillet, Durand et Mathieu. Le magnifique duo du 3e acte a valu un rappel à Mlle Méquillet et à Homps. Le duo du 4e acte, entre M. Tyssère et Mlle Méquillet, a été salué d'unanimes applaudissements. Enfin, le trio du 5e acte, entre MM. Tyssère, Homps et Mlle Méquillet, a été aussi rendu avec une véritable supériorité. Les chœurs et l'orchestre, dirigé par M. Lemaire, ont fourni leur part à cette belle soirée.

⁂ *Berlin*. — Au théâtre royal, Mme de Lagrange a débuté par le rôle de Rosine dans le *Barbier de Séville*. Cette éminente cantatrice a parfaitement justifié la réputation qui la précédait. On est impatient d'entendre Mme de Lagrange dans le rôle de Fidès, le 20 de ce mois. Le *Prophète* sera donné quatre fois avant le jour de l'an. — Par ordre du roi, la troupe italienne du théâtre Kœnigstadt, doit représenter l'opéra de Rossini : *Il Barbiere di Siviglia*, au théâtre de Potsdam. C'est Mme Castellan qui chantera le rôle de Rosine. — *Giralda* est à l'étude et sera représentée immédiatement après la *Grande Duchesse*.

⁂ *Kœnigsberg*. — Le *Prophète* en est à sa sixième représentation, et l'empressement du public est toujours le même.— Les concerts des sœurs Néruda sont très-suivis.

⁂ *Cologne*. — Le 17 décembre, l'anniversaire de la naissance de Beethoven a été célébrée dans le quatrième concert de société, où l'on n'a exécuté que des compositions du maestro, sous la direction de M. F. Hiller.

⁂ *Munich*. — Le *Val d'Andorre* vient d'être mis à l'étude au Théâtre-Royal. — Comme tous les ans, le directeur des chœurs fait exécuter; dans l'église de la cour, les dimanches de l'Avent, de la musique religieuse classique. Les morceaux choisis pour cette année sont : une messe à quatre voix, par Goudimel (1558); une messe à cinq voix, par Orlando Lasso (1559); une messe à quatre voix, par Caldara (1690 ; une messe à sept voix, par B. Marella (1724).

⁂ *Madrid*. — Au *Teatro-Real*, l'Alboni a eu un triomphe complet dans la *Sonnambula*. Au premier acte, la cantatrice a été bruyamment applaudie; elle a dû répéter son couplet du duo final, au milieu d'une explosion de bravos. Ronconi a supérieurement chanté son rôle. Le succès éclatant obtenu par l'Alboni dans la *Sonnambula* a décidé l'administration à maintenir cet opéra sur l'affiche : il en est à la cinquième représentation. La grand artiste se fera entendre ensuite dans le *Barbier de Séville* et dans *Cenerentola*.

⁂ *Séville*. — Au théâtre Saint-Ferdinand, *Linda di Chamouni*, de Donizetti, a été représentée avec le plus brillant succès, au bénéfice de Mme Rossi-Caccia.

⁂ *Lisbonne*, 10 décembre. — Le théâtre de San-Carlos vient de rouvrir à la fin du mois dernier par *Beatrice di Tenda*. Bien qu'il y ait des talents de premier ordre dans la troupe, on n'est pas, en général, satisfait de l'ensemble. Mlle Clara Novello et Portheaut ont fait leurs débuts dans la *Beatrice*, et tous deux ont réussi. Mlle Clara Novello a une excellente méthode et chante avec beaucoup de goût et de pureté, mais aussi avec une grande froideur. Portheaut a eu un très-grand succès, succès de comédien et de chanteur. On attend avec la plus vive impatience les débuts de Mme Stoltz, qui se feront dans le rôle d'Arsace de *Semiramide*. Le ténor Musich, dont on dit du bien, débutera dans quelques jours. Le ballet est insignifiant, à l'exception d'une charmante Portugaise, Maria Moreno. La première danseuse, la Monticelli, n'est tout au plus qu'une bonne seconde danseuse italienne. — Le théâtre du Roi ou théâtre Dom Fernando (opéra-comique portugais) fait cette année-ci une rude concurrence au Théâtre-Italien. Les traductions d'Auber avaient fait jusqu'à présent les délices du peuple de Lisbonne. On y a donné, il y a trois jours, *Giralda*, et ce charmant opéra d'Adam a obtenu un succès extraordinaire. Le compositeur français y jouit maintenant d'une réputation colossale; on ne parle que de lui : son triomphe est complet. Le rôle de Giralda était rempli par la jeune Drusilla Mugnani, chanteuse italienne, qui est venue faire ses débuts à ce théâtre et qui a causé un étonnement universel : le charme de sa voix, son talent, sa ravissante personne ont fait fanatisme. L'avenir de cette jeune artiste est magnifique, et vous entendrez souvent reparler d'elle.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

ASSOCIATION DES ARTISTES-MUSICIENS. Troisième et dernière mise en demeure. Les sociétaires en retard de payer leur cotisat on sont prévenus qu'en exécution de l arrêté du comité en date du 23 mai 1850, l'article 3 des statuts, en ce qui concerne la déchéance des avantages de l Association, sera rigoureusement appliqué dans les termes fixés par ledit arrêté, à dater de l'année 1851. En conséquence, ils sont invités à verser ou faire verser leur arriéré, en tout ou en partie, avant le 1er janvier 1851, entre les mains de MM. Rolle-Lasalle et A. Thuillier, agents trésoriers de l'Association, rue de Bondi, 68, à Paris.

— M. P. Dorval-Valentino, auteur de *l'Art de la prononciation appliquée au chant*, ouvre un cours, rue Saint-Lazare, 6; une articulation sonore, une prononciation parfaite et le développement rapide de la voix, sont les moindres avantages de sa méthode, basée sur des idées entièrement neuves. Les personnes dont la voix manque de justesse, de charme ou d'étendue, trouveront dans son système les moyens de remédier à chacun de ces inconvénients. Les procédés de M. P. Dorval-Valentino s'appliquent également à toute espèce d'usage de la parole. Le prix du cours est de 20 fr. par mois. Il a lieu le mardi, le jeudi et le samedi, de deux à quatre heures, pour les dames; et le lundi, le mercredi et le vendredi, de sept à neuf heures du soir, pour les hommes. M. P. Dorval-Valentino donne aussi des leçons particulières.

— Les morceaux détachés, la partition in-8° de la *Chanteuse voilée*, de Victor Massé, seront mis en vente sous peu de jours, chez l'éditeur E. Mayaud, 7, boulevard des Italiens, ainsi que les quadrilles par Musard, les valses, polkas, sur les motifs de cet ouvrage, qui obtient un véritable succès au théâtre de l'Opéra-Comique.

Chez EDMOND MAYAUD, Éditeur, boulevard des Italiens, 7.

ALBUM-1851 DE VICTORIA ARAGO,

Paroles de MM. CHARLES DELANGE, J. LORIN, F. TOURTE et A. RICHOMME.

Dessins d'AUMONT.

1. Petit Ange, cours moins vite. . . . . Romance.
2. La Chanson de Marcel . . . . . Villanelle.
3. Ah! cachez bien vos marguerites. . . . . Mélodie.
4. Le Cœur et le Moulin. . . . . Chansonnette.
5. Les Fons en mer . . . . . Marine.
6. Il faut s'aider en chemin . . . . . Conseils.
7. Les deux Glaneuses . . . . . Fabliau.
8. Pablo le Muletier. . . . . Cantatille.
9. Solitude . . . . . Romance.
10. Dieu vous entend. . . . . Rêverie.

RICHEMENT RELIÉ. NET : 12 FR., BROCHÉ. NET : 8 FR.

ALBUM POUR LE PIANO,

CONTENANT 10 MORCEAUX, VALSES, POLKAS, SCHOTTISCH, MAZURKAS.

Par E. BILLARD, O. COMETTANT, E. CATALANI, A. DIEN, E. HOCMELLE, L. MESSEMACKERS, E. PERIER, et E. SENGEL. — Dessins de MM. AUMONT, ALOPHE, REY et J. TINTHOIN.

RICHEMENT RELIÉ NET : 12 FR.

A Paris chez

BRANDUS & Cie,

ÉDITEURS.

Berlin, chez SCHLESINGER.—Milan, chez LUCCA.—Londres, chez CHAPPEL.

L'ENFANT PRODIGUE

Opéra en cinq actes, paroles de M. SCRIBE,

MUSIQUE DE

D. F. E. AUBER.

MORCEAUX DÉTACHÉS AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO

Par H. POTIER.

Ouverture pour piano seul et à 4 mains.

PREMIER ACTE.

1. **Chœur** : « O roi des cieux! ô roi des anges! »
1 *bis*. Le même arrangé pour 3 voix de femme.
2. **Air** chanté par M. Massol: « Toi qui versas la lumière. »
2 *bis*. Le même transposé pour voix de ténor.
2 *ter*. Le même transposé pour voix de basse.
3. **Air** chanté par Mme Laborde : « L'aurore étincelante. »
4. **Duo** chanté par MM. Massol et Roger : « Vous devez envoyer à Memphis. »
5. **Romance** chantée par Mlle Dameron. « Allez, suivez votre pensée. »

DEUXIÈME ACTE.

6. **Couplets** chantés par M. Roger : « Doux séjour où chaque jour. »
6 *bis*. Les mêmes transposés pour voix de basse.
7. **Air** chanté par M. Obin : « Quel ciel de pourpre et d'azur. »
7 *bis*. Le même transposé pour voix de ténor.
8. **Romance** chantée par M. Massol : « Il est un enfant d'Israël. »
8 *bis*. La même transposée pour voix de ténor.
8 *ter*. La même transposée pour voix de basse.
9. **Couplets** extraits du chœur : « O céleste Isis, aimable déesse. »

TROISIÈME ACTE.

10. **Duo** chanté par M. Obin et Mlle Dameron : « D'où viennent ces cris? »
11. **Romance** chantée par Mlle Dameron ; « Quand vient la mort. »
11 *bis*. La même transposée.

QUATRIÈME ACTE.

12. **Couplets du chameller** chantés par Mlle Petit-Brière : « Ah! dans l'Arabie. »
12 *bis*. Les mêmes transposés.
13. **Air** chanté par Mme Laborde. « De Memphis et de Babylone. »
13 *bis*. Le même transposé.
14. **Air** chanté par M. Roger : « O honte! O déshonneur! »
14 *bis*. Le même transposé.
15 **Romance** chantée par M. Roger : « J'ai tout perdu, Seigneur. »
15 *bis*. La même transposée.

CINQUIÈME ACTE.

16. **Couplets** chantés par Mlle Dameron : « Du soleil les feux ardents. »
17. **Cavatine** chantée par Mlle Dameron : « Dans son âme, ô mon Dieu... »
18. **Romance** chantée par M. Roger : « O campagne chérie! »
18 *bis*. La même transposée.
19. **Duo** chanté par M. Roger et Mlle Dameron : « Oui, je suis ce coupable. »
20. **La Reconnaissance**, air chanté par M. Massol : « Mon fils c'est toi! »
20 *bis*. Le même transposé.
21. **Chœur final** : « Gloire à l'Eternel.

AIRS DE BALLET ARRANGÉS POUR PIANO.

Nos 1. **Valse.**
2. **Pas de la séduction.**
3. **Pas des Bayadères.**
4. **L'Egyptienne,** dansée par Mlle Emarot.
5. **Pas du Delta,** dansé par Mlle Robert.
6. **L'Almée,** pas dansé par Mlle Plunkett.
7. **Pas des Poignards.**
8. **L'Orgie.**
9. **Marche du bœuf Apis.**
10. **Marche de la caravane.**

QUADRILLES, VALSES, POLKAS, REDOWAS, MAZURKAS, SCHOTTISCH, ETC.

Arrangements et morceaux par les auteurs les plus célèbres, et pour tous les instruments.

PARIS, IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BUREAUX A PARIS : 87, ANCIEN 97, RUE RICHELIEU.

17e Année. N° 52. 29 Décembre 1850.

On s'abonne dans les départements et à l'étranger, chez tous les marchands de musique, les libraires et aux bureaux des Messageries.

Londres. Cramer, Beale et Cie, 201 Regent street.
St-Pétersbourg. Bellizard.
New-York. Scharfenberg et Luis.
Madrid. Unión artístico-musical.
Rome. Merle.
Amsterdam. Bureau des Postes.
Berlin. Schlesinger, 34, u.d. Linden.
— Bote et Bock, 42, Jaegerstr.
Leipzig. Michelsen.
Lisbonne. Sassetti.

Prix de l'Abonnement

Paris, un an. . . . . 24 fr.
Départements et Belgique. 30
Etranger. 34

Annonces.

50 cent. la ligne. . . . . pour 1 fois.
30 cent. . . . . pour 3 fois.
20 cent. . . . . pour 6 fois.

Le Journal paraît le Dimanche.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

SOMMAIRE. — Etrennes à nos abonnés. — Théâtre de l'Opéra-Comique, la *Dame de Pique*, paroles de M. Scribe, musique de M. Halévy. — Deuxième lettre à M. Halévy, concernant la théorie de la musique, par **Fétis** père. — Albums et auditions musicales, par **Henri Blanchard**. — La chanson de carrefour, par **Maurice Bourges**. — Correspondance, Berlin, par L. Rellstab. — Nouvelles et annonce.

ÉTRENNES A NOS ABONNÉS.

Nous avons promis d'offrir à nos abonnés de magnifiques étrennes pour le renouvellement de l'année, et nous sommes en mesure de tenir nos promesses. Les albums de chant et de piano que nous leur destinons, se présenteront à eux environnés d'une auréole des noms les plus célèbres dans l'art musical.

1° L'**Album de chant** contiendra des compositions expressément écrites pour ce recueil, par :

MM. **Adolphe ADAM**,
AUBER,
Maurice BOURGES,
Félicien DAVID,
E. DASSIER,
DUPREZ,
HALÉVY,
MEYERBEER,
PANSERON,
VIVIER.

2° L'**Album de piano** se composera de morceaux nouveaux et inédits de :

MM. **BLUMENTHAL**,
Stephen HELLER,
MATHIAS,
MENDELSSOHN-BARTHOLDY (romance sans paroles, œuvre posthume),
PRUDENT,
THALBERG,
Ch. VOSS,
WILLMERS.

L'album de piano sera prêt pour le 1er janvier, et l'album de chant pour le 8 du même mois. Le premier sera orné du portrait de Prudent, dessiné par M. Vogt, et le second de celui de M. Adolphe Adam, dû au crayon du même artiste.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

LA DAME DE PIQUE,

Paroles de M. Scribe, musique de M. Halévy.

Samedi, 28 décembre.

C'est un rapide bulletin de victoire que nous traçons. Ce soir même, la *Dame de Pique* a fait sa première apparition au bruit des applaudissements et sous le feu de l'enthousiasme. Ce soir, le théâtre de l'Opéra-Comique a clôturé dignement l'année par l'enfantement de l'un des ouvrages les plus brillants et les plus forts dont se compose son admirable répertoire. Nous ne voulons pas attendre jusqu'à l'année prochaine pour annoncer à nos lecteurs cette bonne nouvelle, qui trouvera de l'écho dans toutes les villes de France et aussi par delà nos frontières, car le succès de la *Dame de Pique* est de nature à se propager partout.

M. Scribe a encore une fois déployé la rare faculté d'invention qui nous a valu tant de chefs-d'œuvre si prodigieusement divers. Celui-ci appartient au genre qui excite au plus haut point la curiosité, l'intérêt, qui fait naître chez le spectateur les émotions les plus vives de crainte et d'espoir, de terreur et de plaisir. S'emparant de l'idée que Pouchkine, le fameux poëte russe, avait jetée dans une nouvelle pleine de mystère et de passion, M. Scribe l'a fécondée, agrandie : il l'a prise pour point de départ d'un drame dont la création lui appartient tout entière, dont la contexture est marquée au cachet de l'art inépuisable, infini, qu'il imprime à tous ses ouvrages. Nous n'hésitons pas à dire que la *Dame de Pique* s'est placée tout d'abord au premier rang de ses meilleures productions.

Et le compositeur a noblement répondu au défi que lui lançait le poëte. M. Halévy n'est pas demeuré en reste avec M. Scribe. L'auteur des partitions de l'*Eclair*, du *Guitarrero*, des *Mousquetaires de la Reine*, du *Val d'Andorre*, de la *Fée aux Roses*, en a écrit une nouvelle qui égale au moins toutes ses aînées, sans leur ressembler par un seul trait. Ici tout est neuf de style, de coloris, de rhythme. L'action de la *Dame de Pique* se passe en Russie. Nous ne saurions exprimer avec quelle puissance de conception et de facture le grand compositeur s'est approprié le génie musical du peuple dont il avait à retracer le caractère, à poétiser le langage. Nous voudrions pouvoir citer les délicieuses cantilènes dont notre mémoire est remplie, les morceaux vigoureux et hardis dont notre cœur palpite encore ; mais ce sera l'affaire d'un autre jour : l'analyse viendra plus tard ; ce soir nous ne voulons autre chose que consigner sommairement nos impressions.

Ajoutons que jamais œuvre dramatique et lyrique n'a été mieux

rendue par les artistes, mieux mise en scène ni accompagnée d'un luxe d'accessoires combinés avec plus d'intelligence et de talent.

En première ligne, il faut signaler Mme Ugalde, qui vient de se révéler sous un aspect tout nouveau dans un rôle original, qu'elle a joué en comédienne parfaite, avec une finesse, une grâce, un esprit qui la dispenseraient d'avoir de la voix, et qu'elle a chanté, comme si elle n'avait que sa voix pour plaire et pour séduire. Il faut payer un tribut déloges à Couderc, à Battaille, qui luttent de verve dans des rôles complétement opposés; à Ricquier, toujours si comique; à Boulo, qui chante à ravir; à Mlle Meyer, qui chante et joue supérieurement. Il faut rendre justice aux masses chorales, qui interviennent si largement dans le drame, et s'acquittent merveilleusement de leur emploi.

Grâce à de tels éléments, le succès a été ce qu'il devait être, éclatant, retentissant. Les bravos se sont partagés entre tous les ayant-droit, auteur, compositeur, artistes, qu'on a rappelés triomphalement. Le directeur de l'Opéra-Comique n'a plus qu'à recueillir ce qu'il a semé. La *Dame de Pique* lui fera gagner toutes les parties qu'il jouera pendant cet hiver, sans compter les bénéfices qu'il en retirera encore durant les autres saisons.

DEUXIÈME LETTRE A M. HALÉVY,

CONCERNANT LA THÉORIE DE LA MUSIQUE (1).

Bruxelles, ce 19 décembre 1850.

Mon cher Halévy,

Je suis arrivé, à la fin de ma première lettre, au moment où les artistes, ayant épuisé les ressources de la musique diatonique, étaient en quelque sorte acculés dans une impasse. Alors un de ces hasards providentiels qui ne manquent presque jamais aux nécessités, se fit en faveur de l'art, et le transforma par un miracle. Deux écoles étaient alors en présence chez les Italiens, à savoir : l'école romaine, arrivée au faîte de sa gloire par les travaux de quelques grands artistes, à la tête desquels se plaçait Palestrina, école qui avait poussé jusqu'à ses dernières limites le développement des formes classiques dans la tonalité du plain-chant. L'autre était l'école de Venise, plus célèbre, plus hardie, et par cela même ne jouissant pas d'autant d'estime dans l'opinion des habiles, mais plus populaire et mieux disposée pour les innovations. Vous savez aussi comment Monteverde, le génie le plus audacieux de cette école, osa, dans les dernières années du XVIe siècle, introduire dans la musique, par la seule autorité de son instinct, les harmonies dissonantes naturelles, sans préparation.

Par cette prodigieuse invention, il changea tout-à-coup la tonalité et créa celle de notre musique; car il ne peut y avoir, par exemple, d'accord de septième de la dominante que là où les deux notes de demi-ton sont mises en rapport, de manière que la septième note monte à la tonique, et que la quatrième descende à la troisième. Ces conditions étant égales pour tous les tons, il en résulte nécessairement que toutes les gammes doivent être faites sur le même modèle. Or, pour que toutes les gammes majeures, par exemple, soient disposées dans la forme de deux tons consécutifs, un demi-ton, trois tons et un demi-ton, il faut y introduire de nouveaux sons qui n'appartiennent pas à la tonalité diatonique. Ainsi, si la gamme est en *ré*, on trouvera bien un ton de la première note à la deuxième; mais il n'y aura qu'un demi-ton de celle-ci à la troisième, et pour compléter le second ton de la gamme, il faudra un son qui ne se trouve pas dans l'échelle diatonique. De même, il y aura un ton de *sol* à *la*, un ton de *la* à *si*; mais pour compléter le troisième ton, il faudra un son qui ne se trouve pas dans la gamme d'*ut*.

Il en est ainsi de toutes les gammes majeures et mineures : elles ne peuvent être construites qu'avec un certain nombre de sons qui ne sont pas dans la gamme d'*ut* majeur; et en procédant ainsi à leur formation, on arrive à l'échelle chromatique complète. Il est donc évident que c'est cette échelle qui les engendre toutes.

Il est donc démontré, cher maître, que la découverte des accords dissonants naturels par Monteverde a changé à la fois le principe de la musique et la tonalité; que le changement de principe a été la substitution de l'échelle chromatique, source unique de l'identité de formes de toutes les gammes de chaque mode, à la gamme diatonique, qui ne peut engendrer que les gammes multiformes de la tonalité du plain-chant.

Or, s'il en est ainsi, il ne faut donc pas commencer l'exposition des éléments de la musique moderne par la gamme, car elle ne peut être qu'une source d'embarras et d'équivoques. C'est elle qui oblige à parler ce faux langage du dièse qui hausse la note d'un demi-ton, du bémol qui la baisse d'autant, et du bécarre qui la remet dans son état naturel. Par où faut-il donc commencer la grammaire de la musique? Le voici, ce me semble.

La nature fournit pour éléments de la musique une multitude de sons qui diffèrent entre eux d'intonation, de durée et d'intensité, par des nuances plus ou moins sensibles. La possibilité de cette multitude infinie de sons différents d'intonation, dans la production des phénomènes sonores, ne peut être mise en doute. Or, dans ce nombre indéfini d'intonations diverses, les différences infiniment petites d'un son au son voisin, inférieur ou supérieur, n'affectent la sensibilité que d'une manière confuse, et l'intelligence ne peut conséquemment en déterminer les intervalles. Pour arriver à la formation de différences perceptibles et mesurables, l'homme doit choisir les sons dont les intervalles sont appréciables par ses organes, et peuvent être déterminés d'une manière à peu près rigoureuse. L'intervalle de deux sons voisins que l'oreille saisit avec facilité, et dont l'esprit conçoit aisément le rapport, est appelé *demi-ton*. Le nombre de demi-tons compris entre le son le plus grave et le plus aigu, sensibles à l'oreille et appréciables par l'intelligence, est à peu près de *quatre-vingt-dix-huit*. Au-delà de ces limites, la sensation du son devient confuse, et l'ouïe ne perçoit plus que du bruit lorsqu'elle s'évanouit complétement.

La série de sons placés à un demi-ton l'un de l'autre s'appelle, dans la langue technique de la musique, *échelle chromatique*.

Par l'examen des rapports de tous ces sons entre eux, on acquiert la conviction qu'après les douze premiers demi-tons, le treizième son a une consonnance parfaite avec le premier, le quatorzième avec le second, le quinzième avec le troisième, et ainsi en continuant jusqu'au vingt-cinquième son, qui, à son tour, est en parfaite consonnance avec le premier et avec le treizième. Le même phénomène de consonnance des sons se reproduit de douze en douze demi-tons jusqu'au dernier son de l'échelle chromatique. Le tableau suivant présente les coïncidences de nombre de tous ces sons consonnants. Tous les nombres qui correspondent dans les colonnes verticales sont ceux dont la consonnance est parfaite :

1er Demi ton	2e id.	3e id.	4e id.	5e id.	6e id.	7e id.	8e id.	9e id.	10e id.	11e id.	12e id.	13e id.
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25
25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37
37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49
49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61
61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73
73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85
85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97

De ce fait fondamental sort toute la théorie du système de la musique. En effet, lorsqu'on voulut former des intervalles de sons plus ou moins grands, par l'addition de plusieurs demi-tons, on remarqua d'abord la coïncidence qui, de douze en douze demi-tons, les représente dans un ordre parfaitement consonnant avec les douze premiers; puis on entreprit de former des séries régulières d'intervalles doubles

(1) Voir le numéro 49.

du demi-ton, de telle sorte que l'ordre de ces intervalles doubles fût analogue à celui des demi-tons; mais, par un mystère de notre organisation, mystère qui ne sera jamais pénétré, on ne put parvenir à faire une série de six tons consécutifs dont la succession fût satisfaisante pour notre sentiment et pût donner naissance à une musique quelconque; on fut donc obligé, pour satisfaire aux exigences de l'organisation humaine, de disposer ces nouveaux intervalles dans l'ordre suivant :

1er	2e	3e	4e	5e	6e	7e	8e	9e	10e	11e	12e	
Demi-ton	id.	id.	id.	id.	id.	id.	id.	id.	id	id.	id.	
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
Ton		ton		demi-ton		ton		ton		ton		demi-ton

Cette série est, comme on voit, composée de huit sons, au lieu de treize qu'on trouve dans l'échelle chromatique, et ces huit sons se présentent dans cette disposition : un *ton* du son 1 au son 3, un ton du son 3 au son 5, un demi-ton du son 5 au son 6, un ton du son 6 au son 8, un ton du son 8 au son 10, un ton du son 10 au son 12, un demi-ton du son 12 au son 13.

Une série de sons ainsi disposée s'appelle *gamme :* la forme de cette gamme est désignée sous le nom de *mode majeur.* Les huit sons de la gamme composent une *octave.* Il est évident qu'à quelqu'une des huit séries de l'échelle générale des sons qu'on veuille l'appliquer, la gamme reproduit les intervalles de ses sons dans le même ordre à toutes les octaves.

Un autre ordre peut cependant être donné à la gamme formée des sons de l'échelle chromatique, à savoir, celui qu'on voit dans ce tableau :

1er	2e	3e	4e	5e	6e	7e	8e	9e	10e	11e	12e	
Demi-ton	id.	id.	id.	id.	id.	id.	id.	id.	id.	id.	id.	
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
Ton		demi-ton		ton		ton		ton		ton		demi-ton

La disposition de cette gamme est donc un *ton* du son 1 au son 3, un *demi-ton* du son 3 au son 4, un ton du son 4 au son 6, un ton du son 6 au son 8, un ton du son 8 au son 10, un ton du son 10 au son 12, un demi-ton du son 12 au son 13. La forme d'une gamme ainsi disposée se désigne sous le nom de *mode mineur.* Les modes majeur et mineur de la gamme constituent le *genre diatonique* de la musique, ainsi appelé parce qu'il n'admet pas dans la gamme plusieurs demi-tons consécutifs.

Le mode mineur de la gamme diffère du mode majeur, en ce que celui-ci se formule par deux tons, un demi-ton suivi de trois tons, puis un demi-ton; tandis que l'autre a pour conditions un ton, un demi ton, quatre tons consécutifs, puis un demi-ton.

Une autre différence se fait remarquer entre le mode mineur de la gamme et le mode majeur; car celui-ci est invariable dans le choix des sons de l'échelle chromatique qui servent à la construire, soit qu'on la chante ou la joue sur un instrument, en allant du son 1 au son 13; soit qu'on l'exécute en sens inverse, c'est-à-dire en allant du son 13 au son 1. Il n'en est pas de même du mode mineur, car si l'on chante ou joue ce mode de la gamme en allant du son 13 au son 1, la disposition des tons et des demi-tons est celle-ci :

12e	11e	10e	9e	8e	7e	6e	5e	4e	3e	2e	1er	
Demi-ton	id.	id.	id.	id.	id.	id.	id.	id.	id.	id.	id.	
13	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1
Ton		ton		demi-ton		ton		ton		demi-ton		ton

On voit que cette forme descendante du mode mineur de la gamme, au lieu d'emprunter à l'échelle chromatique les sons : 1, 3, 4, 6, 8, 10, 12, 13, comme la forme ascendante, lui emprunte les sons : 13, 11, 9, 8, 6, 4, 3, 1 ; en sorte qu'on lieu de descendre par un demi-ton, quatre tons, un demi-ton, un ton, qui seraient exactement l'ordre inverse de la forme ascendante, la gamme descend par deux tons, un demi-ton, deux tons, un demi-ton, un ton.

La raison de cette différence est celle-ci : dans la gamme ascendante, le son 12 est nécessaire pour déterminer une attraction vers le son 13, qui complète la gamme, y donne une conclusion et indique le repos. Or, le son 12 étant nécessaire, le son 10 le devient aussi, bien que le son 9 soit caractéristique du mode mineur; car du son 9 au son 12 il y aurait un intervalle d'un ton et d'un demi-ton, ce qui serait destructif du principe de formation des gammes, qui est de n'être composées que l'intervalles de tons et de demi-tons. L'intervalle d'un ton et demi, du son 9 au son 12, serait d'ailleurs en contradiction avec la constitution du genre diatonique, c'est-à-dire *genre par tons.* Au contraire, dans les successions de sons descendantes du mode mineur de la gamme, l'attraction n'est pas nécessaire entre le son 13 et celui qui le suit; elle est même antipathique à notre sentiment : de là vient que le son 11 prend la place du son 12. Or, après le son 11, le son 9 reprend ses droits de son caractérisque du mode mineur, d'où il suit qu'il n'y a plus qu'un demi-ton entre ce son et le son 8. Le reste de la gamme descendante est dans les mêmes conditions que la gamme ascendante.

Des principes que je viens de poser pour la formation des modes de la gamme, résulte sa *tonalité,* autrement appelée *loi tonale.* Cette loi suprême régit toute la musique, en tant qu'elle est renfermée dans les limites de l'ordre diatonique; ordre souvent troublé comme je le dirai plus tard, mais dans lequel on doit nécessairement rentrer bientôt après qu'on en est sorti.

Une gamme ne commence pas nécessairement par le son 1; chacun des douze sons contenus dans chacune des huit séries de l'échelle générale des sons peut être pris pour point de départ d'une gamme, sous la condition imposée par la loi tonale que les intervalles de tous les sons soient semblables à ceux de la gamme qui commence par le son 1. Supposons qu'on veuille former une gamme dans le mode majeur, en commençant par le son 2 : la formule d'une gamme de ce mode étant un ton, un ton, un demi-ton, un ton, un ton, un ton, un demi-ton, il faudra, pour former ces intervalles, emprunter à l'échelle chromatique les sons 2, 4, 6, 7, 9, 11, 13, et prendre dans la seconde série le son 14 pour compléter l'octave et former avec le son 13 le dernier demi-ton de la gamme. Cette gamme sera donc :

2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
ton.			ton.	demi-ton.		ton.		ton.		ton.		demi-ton.

Si l'on transporte cette gamme dans les autres séries de l'échelle chromatique générale, on verra que, dans chacune d'elles, elle se forme de sons correspondants aux sons 2, 4, 6, 7, 9, 11, 13 et 14.

Se conformant aussi à la loi tonale, pour la formation du mode mineur de cette gamme, on aura l'obligation de la formuler, en allant du son 12 au son 14, par un ton, un demi-ton, quatre tons consécutifs, et un demi-ton; ces intervalles se trouveront avec les sons 2, 4, 5, 7, 9, 11, 13 et 14. Enfin, conformément encore à la même loi, la forme descendante de ce mode de la gamme sera, en allant du son 14 au son 2, un ton, un ton, un demi-ton, un ton, un ton, un demi-ton, un ton; d'où il suit que cette gamme sera formée des sons 14, 12, 10, 9, 7, 5, 4 et 2. C'est par des procédés identiques que se forment les deux modes des gammes qui ont pour point de départ les sons 3, 4, 5, etc.; et ces opérations sont exactement les mêmes dans toutes les séries de l'échelle générale chromatique.

Tout son de cette échelle pouvant être le premier d'une gamme, il en résulte que douze gammes différentes sont possibles dans chaque série; or, chaque gamme étant susceptible de deux modes, il est évident que vingt-quatre modes se trouvent dans l'échelle chromatique et que ces vingt-quatre modes se reproduisent exactement de la même manière, de série en série.

Vous comprenez, mon cher Halévy, quel avantage j'ai trouvé dans le véritable principe de la musique moderne pour en exposer la théorie. Par ce point de départ, je conçois la musique et je la fais comprendre telle qu'elle est dans la tête du compositeur, c'est-à-dire en elle-même et indépendante de toute convention et de toute notation, qui n'ont rien à faire dans la constitution de la tonalité et qui sont de

grands obstacles à l'exposé net et précis de son système. Il est de toute évidence que l'introduction des accords dissonants naturels dans la musique, par Monteverde, a rendu nécessaire la constitution uniforme de toutes les gammes des deux modes, ce qui ne peut exister sans les douze demi-tons de l'échelle chromatique. Cette échelle est donc la source d'où se tire tout le système de la tonalité moderne. Ce point fondamental établi, il ne restait plus qu'à faire connaître les procédés par lesquels se forment, dans chaque série de l'échelle chromatique, les vingt-quatre gammes des deux modes. C'est ce que je viens de faire; et cela fait, toute la musique est connue en ce qui concerne les relations des sons conformément à la loi de tonalité. J'ai commencé par le vrai commencement, chose si éminemment difficile dans les sciences; il ne reste plus qu'à poursuivre, de conséquence en conséquence, le développement des connaissances musicales. Et d'abord j'aurai à faire voir que les sons ayant des correspondances de série en série, tant dans l'échelle chromatique que dans les formes des gammes des deux modes, il est plus commode de les distinguer par des noms applicables à toutes les séries que d'employer, pour les désigner, une multitude de nombres qui ne font pas connaître par eux-mêmes en quoi ils correspondent les uns aux autres, tandis que les noms, indiquant les positions des sons dans toutes les séries, font connaître en même temps les correspondances et conduisent au grand principe de l'identité des octaves. En possession de ces noms par lesquels on désigne les sons d'une manière générale, j'arriverai naturellement aux signes par lesquels on les représente. Mais patience; n'anticipons pas sur mes lettres suivantes.

Croyez-moi, cher maître, votre dévoué de cœur.

FÉTIS père.

ALBUMS ET AUDITIONS MUSICALES.

Le critique littéraire et musical qui comprend l'esprit et l'étendue de ses fonctions doit être toujours prêt à passer du grave au doux, du plaisant au sévère; il voit, et peut dire, comme Napoléon, des ouvrages soumis à son appréciation, qu'il n'y a qu'un pas du sublime au ridicule, de l'oratorio à l'album, de la symphonie à la polka, et cela sans dépenser les trésors de son érudition, ou diriger les foudres de son indignation contre ces étincelles musicales, ou ces roseaux de l'art. Au nombre de ces roseaux ou de ces roses musicales il faut citer l'album de Mme Victoria Arago, qui est tout aussi bien enlithographié, relié, doré, moiré que tous les autres albums ses confrères. Il contient de fort jolies mélodies sur de non moins jolies paroles. *Ah! cachez bien vos marguerites!* est une de ces romances inspirées, et qui a toutes les conditions d'impressionnabilité pour bercer les auditeurs de mélancolie et de douleur maternelle. Les *tic tac du cœur et du moulin* font diversion à ces impressions de tristesse; c'est une charmante chansonnette qui plaira et se chantera partout. Les *Deux glaneuses* et *Dieu vous entend* contribueront encore au succès de cet album.

— L'album de schottischs, rédowas, valses et poïkas, pour le piano, par Musard, Tolbecque, Strauss, Denault et Wallerstein est un recueil orné de délicieuses lithographies, qui fera sauter et tourner bien des jambes et même des têtes dans les soirées dansantes de cet hiver. Comment résister à un quadrille intitulé *le Champagne*, à la *schottisch artistique*, à *la pluie de diamants* de M. Denault?

— M. Bonoldi n'est pas de ceux qui disent: la romance se meurt!.. la romance est morte! comme le grand Bossuet le dit d'une façon si dramatique de madame Henriette d'Angleterre. M. Bonoldi fait aussi son album annuel, et de crainte de se tromper sur ses petits poëmes lyriques, il les emprunte à Béranger, à Désaugiers. Le premier lui a fourni l'*Exilé* et les *Adieux de Marie-Stuart*. Sur cette dernière et noble poésie, le compositeur a fait une noble mélodie. Dans l'*Original sans copie* de Désaugiers, M. Bonoldi a bien saisi le caractère du vieux pont-neuf, si ce n'est que la répétition de la première syllabe qui fait premier vers est de trop, et donne une apparence de commandement de l'exercice à ce début, qui doit être concis et syllabique ainsi que l'a voulu le poëte. A cela près, l'album de M. Bonoldi contient de charmantes choses et ne peut manquer d'être recherché par les amateurs.

A propos de contredanses et de valses, nous tombons dans l'imitation de la république aristocratique fondée à Venise par Gradenigo en 1289. Voici venir, comme l'an passé, Strauss, héritier d'un nom illustre dans le domaine de la valse, qui publie un recueil de rédowas, de galops ou schottischs, dédiés à de nobles dames, comtesses, duchesses, altesses et princesses, avec frontispices héraldiques qui tâchent de faire reverdir, dans les champs de gueule et d'azur, les lauriers nobiliaires cultivés naguère si religieusement par d'Hozier. Ce qui ne l'est pas, ce sont les motifs mélodiques, pleins de fraîcheur et d'entrain que Strauss II a mis sous le patronage multiple de la ville de Paris ses avec armes; de Nicolas Ier, empereur de toutes les Russies, avec ses armes; de Mme la marquise de Caumont-la-Force, avec ses armes; de Mme la baronne de Rothschild, avec ses armes et devise: *Concordia, integritas, industria*; de la princesse J. Poniatowski, avec ses armes; de Mme la marquise de Chavaudon, avec ses armes et légende portant: *Virtute et honore*; de Mlle Anna-Maria de Négron, avec ses armes sans devise, qui a inspiré au contredansiste en vogue une schottisch charmante.

— Les trois frères Dancla, violonistes et violoncelliste, secondé par MM. Adolphe Blanc et Auguste Wolff, ont donné une première séance de musique de chambre dans les salons de M. Hesselbein. M. Charles Dancla, digne chef de cette famille éminemment musicale, a fait les honneurs du premier violon d'un quatuor de Beethoven à son frère, M. Léopold Dancla. Comme il ne s'agit pas ici d'album, mais d'une audition de musique sérieuse, nous dirons à M. Léopold Dancla que la dextérité d'archet est sans doute une qualité; mais qu'en voulant être leste, preste, chaud, jeune, il a été maigre de son, mesquin dans le premier morceau de ce quatuor, qui est le premier de son auteur, en *fa* majeur, et dont le mouvement a été trop vif. Le reste de l'œuvre a été bien dit, surtout l'*adagio*, dans lequel M. Adolphe Blanc a bien dessiné de délicieuses rentrées d'alto, délicieusement répondues par M. Charles Dancla, qui s'était chargé, fraternellement, ainsi que nous l'avons dit, de la partie de second violon dans l'exécution de ce quatuor. Nous reviendrons, quand l'espace ne nous manquera pas, sur l'importance de cette partie dans le quatuor, jouée trop souvent par des exécutants incapables, ou qui se croient trop capables, et mettent alors une sorte d'indifférence ou de dédain à la bien remplir.

MM. Charles et Léopold Dancla ont dit ensuite un *andante* et un *finale* d'un duo pour deux violons, par Spohr, fragments très-intéressants et riches d'une harmonie presque toujours à quatre parties pour ces deux instruments. Le dernier morceau est surtout d'une mélodie aussi distinguée qu'originale.

Un nouveau trio pour piano, violon et violoncelle, de la composition de M. Charles Dancla, a été dit par lui, son frère et M. Auguste Wolff. La première partie, qui commence par une belle phrase de violoncelle en *sol* majeur, renferme quelques traits, quelques rentrées contournées, tourmentées pour le violon, qu'affectionne peut-être un peu trop l'auteur, dans la crainte sans doute de paraître froid, et pour faire d'un style serré. Quoi qu'il en soit de ces quelques taches et du trio de son *scherzo*, qui, par contraste, est d'un rhythme vague, lâché, froid, et qu'il faut refaire, cette nouvelle œuvre de M. Dancla est consciencieuse, et digne de ses précédents ouvrages du même genre.

— Puisque nous en sommes sur la bonne et belle musique bien exécutée, le nom de Mlle Charlotte de Malléville se place tout naturellement sous notre plume. Cette jeune et infatigable artiste prélude chez elle par des soirées de musique intime qui réunissent de nom-

breux amateurs, à ses séances de musique de chambre qu'elle continuera cette année dans la salle Sax.

En louant Mlle de Malleville sur son courage, sa force, son exubérance d'exécution, et toujours sur son infatigabilité, si l'on peut s'exprimer ainsi; en reconnaissant que son jeu est net, brillan , nous lui dirons qu'il y a une partie de l'art de l'exécution qu'on appelle la poésie. On aime que le virtuose soit animé d'une pensée dramatique qui s'unisse à celle qu'on suppose qu'avait l'auteur en interprétant un morceau qui est passé à l'état de chef-d'œuvre.

Dans la sonate en *ut* dièze mineur de Beethoven, par exemple, que nous a dite Mlle de Malleville samedi passé, l'*andante* peint, évoque dans la pensée une foule d'impressions douloureuses, une profonde mélancolie, la situation d'une âme en peine qui erre dans l'enfer du Dante.... Qui sait ce qui se passait dans celle de Beethoven en écrivant cela? Le virtuose se doit identifier à toutes ces émotions, y joindre même les siennes : c'est là ce qu'on appelle le génie de l'interprétation de l'exécutant. La main qui fait entendre les basses doit tomber sur le clavier comme les pieds de marbre de la statue du commandeur lorsque ce spectre entre chez don Juan. Il doit y avoir des larmes dans le chant qui domine l'accompagnement obstiné en triolet. Mlle de Malleville a dit tout cela d'un ton égal, pur, mais un peu petit. Si elle a bien fait de passer le *scherzo*, qui sépare le premier du dernier morceau comme n'étant pas dans le caractère grandiose de l'œuvre, elle aurait dû donner plus d'ampleur au mouvement du finale, c'est-à-dire le prendre moins vite, et mener aussi moins lestement le rondeau du concerto en *ut* mineur du même compositeur. Le motif est un délicieux badinage, plein d'esprit par les altérations de ce motif à ses rentrées. Il ne faut pas en brusquer les détails pleins de grâce et de légèreté par un rhythme impérieux, impitoyable, qui met la brusquerie à la place du tact et du goût. Au reste, Mlle de Malleville a dit les deux premières parties de ce beau concerto, l'*adagio* surtout, en virtuose qui comprend bien Beethoven, et qui est digne de l'interpréter même pour les gens difficiles comme nous.

HENRI BLANCHARD.

LA CHANSON DE CARREFOUR.

Moraliser le peuple par la musique, c'est un des projets favoris de la philanthropie moderne. Il y a déjà bien des années que ce beau dessein, tant soit peu renouvelé des Grecs, puisque certains législateurs-philosophes l'ont caressé avec complaisance, est devenu l'objet et le but d'une série de mesures administratives plus ou moins intelligentes; car la politique gouvernementale n'a pas dédaigné de voir dans la musique un utile auxiliaire. Elle s'est souvenue du mot de Mazarin : Ils chantent, ils paieront. Elle a donc patroné ostensiblement le chant populaire et poussé au progrès de tout son pouvoir.

Entre les moyens d'action les plus importants qu'elle a mis en œuvre, on doit citer l'autorisation de l'enseignement officiel du chant dans les écoles publiques; l'adoption de la méthode judicieuse et graduée de Wilhem; la création des solennités de l'Orphéon, véritables revues d'apparat, destinées à aiguillonner le zèle de la masse; l'établissement d'une commission d'inspection et de surveillance, celle-là même qui vient tout récemment de fulminer un arrêt redoutable contre les hérésies surannées de M. Chevé en matière de notation. Rien de mieux que tout cela. On a voulu faire plus encore.

Un beau jour, on s'avisa qu'en dépit des meilleures institutions, la musique, simple véhicule de la parole chantée, ne pouvait jouer utilement le rôle d'agent civilisateur, tant que ses bons effets seraient combattus, neutralisés par le sens funeste de paroles basses, triviales ou même répréhensibles et dangereuses. Toute naïve que fût la découverte, on la tint pour merveilleuse. Aussi, fouilla-t-on bien vite, à grand renfort de commissaires spéciaux, nos meilleurs poëtes pour en extraire de magnifiques tirades de morale, de philosophie, de piété. Puis, sans prendre le souci de savoir si toute cette poésie majestueusement classique était le moins du monde musicale, ordre fut donné de la mettre en belle et savante musique; ce qui fut fait, et se termina par un amas de prix, de médailles, de nominations et d'exécutions, dont nos lecteurs ne se souviennent plus, si tant est qu'ils l'aient jamais su. Le malheur fut que tout ce gros travail, tout ce grand mouvement, n'aboutirent à rien de sérieux, n'opérèrent pas la plus légère amélioration, et ne jetèrent finalement que quelques rames de papier de plus dans la fosse commune de l'oubli. L'idée première était pourtant juste et vraie.

Qui peut douter, en effet, que la musique, compagne d'un texte intelligent et bien calculé, ne soit un puissant instrument de moralisation? qu'elle n'inspire le sentiment et l'amour de l'exacte régularité, de l'ensemble, de l'ordre, elle qui ne vit que d'ordre, d'ensemble et de régularité? que sa bienfaisante influence ne discipline le cœur et l'esprit, n'adoucisse les passions dans ce qu'elles ont de farouche, ne rabotte en quelque sorte les aspérités encore barbares des mœurs sociales? On l'a dit quelque part : la musique rend meilleur; elle est la gardienne de la morale. Cela est aussi vrai que peu nouveau, et le puissant Agamemnon le savait, il y a quelques mille ans, encore mieux que nous.

Prêt à partir pour la rive *troyenne*,

et persuadé que les fronts couronnés ne sont pas à l'abri de certains malheurs, ce roi des rois eut recours à un expédient conjugal qui fait bien de l'honneur à la musique et particulièrement à la flûte. Ce fut un joueur de flûte, le Dorus ou l'Altès de son siècle, que le prudent voyageur laissa auprès de sa Clytemnestre, avec mission expresse de ne faire parvenir aux oreilles de sa très-fragile majesté que les airs les plus susceptibles de la maintenir dans le ton de la vertu. Auquel de nos vingt-quatre tons majeurs ou mineurs correspondait ce ton mirifique? On l'ignore; mais on sait beaucoup mieux comment Œgysthe, ingénieux Lovelace, parvint à entraîner la reine d'Argos à chanter une autre gamme. Le pauvre flûteur eut tout bonnement le cou tordu; et la princesse n'ayant plus pour la guider, ce diapason conservateur, ce timbre régulateur, détonna petit à petit, et finit par opérer la plus grande modulation qui se puisse accomplir en morale comme en musique.

Non moins convaincantes que l'exemple d'Agamemnon, les fables d'Orphée, d'Arion, d'Amphion, disent assez en quelle estime les Grecs, nos maîtres en tant de choses, tenaient l'art musical envisagé sous le rapport social et politique. L'administration s'était flattée, chez nous, de rappeler d'aussi beaux modèles. Elle aussi voulait moraliser et civiliser par la musique; mais comment s'y est-elle prise? Tout au rebours du droit sens, et de façon à prouver qu'elle n'entendait rien à l'esprit du menu peuple de Paris. Qu'était-il besoin d'aller puiser à des sources si relevées une poésie fort riche, fort belle, sans nul doute, mais anti-musicale, et de la revêtir, tant bien que mal, d'une musique officielle qui ne pouvait avoir aucune chance de popularité? Qu'en est-il résulté? C'est que poésie et musique ont manqué le but et n'ont obtenu ni écho ni retentissement dans la région même où l'on prétendait les établir en souveraines; car on nous accordera certainement que quelques sociétés chantantes, groupes épars et passagers, ne constituent pas le peuple et ne font pas la popularité.

Tout autrement en eût-il été, si on eût voulu se conformer aux habitudes ouvrières. Il fallait utiliser leur routine pour favoriser l'écoulement de vos idées et la réalisation de vos projets. Il fallait choisir, entre les airs en vogue, ceux dont le rhythme franc, lucide, ou la mélodie gracieuse et facile exerce sur l'oreille des classes inférieures un empire d'instinct irrésistible. A ces airs aimés et sus de tous, on eût adapté des paroles simples, expressives, spécialement composées dans le but souhaité et sur tous les sujets moraux et religieux désirables. Songez-y : quand saint Ambroise admit les chants populaires

grecs et latins dans le culte du christianisme naissant; quand Luther, Henri VIII d'Angleterre, Calvin et tant d'autres réformateurs accommodèrent leurs psaumes à des airs courant les rues; quand les jésuites et les missionnaires empruntèrent pour les cantiques des confréries les motifs les plus mondains, depuis *Bouton de rose* jusqu'à *C'est l'amour*, *l'amour*, *l'amour*, firent-ils autre chose que donner un passeport assuré, un moyen de circulation rapide et infaillible à leurs préceptes, à leurs idées, à leurs doctrines? Voilà ce que savent très-bien et ce que pratiquent encore mieux les chansonniers de carrefour; les uns dans des vues toutes brutales de spéculation financière, que satisfait la vente des petits recueils à dix centimes imprimés sur papier à sucre; les autres, dans un but plus détourné et moins avouable de tendances politiques.

Allez les entendre, particulièrement le lundi, le jeudi et le dimanche, dans le haut des faubourgs, à la Pointe-Saint-Eustache, aux Champs-Élysées, aux fêtes des banlieues. Vous apprendrez quelle énorme popularité un air bien connu peut communiquer en un rien de temps à des paroles d'un goût plus que douteux et d'une morale équivoque, pour ne dire que cela. Vous y verrez avec quelle promptitude ces chansons, trop souvent provoquantes (quel que soit le sens qu'on donne à ce mot), se logent dans la mémoire des auditeurs, grâce à la mélodie que pas un n'ignore. Observez, le soir, à la lueur enfumée et vacillante de deux chétives chandelles dressées sur le couvercle de l'orgue de Barbarie ou fichées sans façon entre deux pavés quand l'instrument d'accompagnement est un violon, une guitare ou même une harpe; observez ce cercle pressé et foulé d'ouvriers, de soldats, de femmes, d'enfants, groupes pittoresques dans la manière de Callot, tous attentifs, intéressés, captivés, pendus aux lèvres du rapsode ambulant et ne perdant pas une seule syllabe des vers plus ou moins gauchement mesurés et rimés, mais toujours semés de traits, qu'il braille d'une voix de Stentor, en enrichissant sa déclamation de commentaires énergiquement gesticulés, qui ne manquent jamais leur effet.

Dès le premier couplet, la mince brochure se débite rapidement; les pièces de deux sous foisonnent dans le plateau. Chacun suit sur son exemplaire ou du moins sur celui d'un voisin tolérant: au salon comme dans la rue la musique rapproche les distances. Au second refrain, quelques voix plus hardies s'élèvent dans l'auditoire pour se mettre à l'unisson du chanteur. L'ensemble se renforce au troisième; au quatrième, le chorus est général. Et voilà la chanson apprise et sue, ou peu s'en faut. Et voilà ce que c'est, messieurs, que l'enseignement mutuel et simultané. Et voilà comment cette pauvre musique devient la complice innocente des perversités de la pensée et du langage. Car, ne vous y trompez pas, si beaucoup de ces chansons expriment des sentiments honnêtes, traduisent de sages idées et veulent inspirer le bien; s'il en est qui réveillent avec une emphase naïve les grands souvenirs de nos gloires militaires en associant *couronne* et *colonne*, *lauriers* et *guerriers*, *Napoléon* et *Simplon*, *valeur* et *empereur*; s'il s'en trouve aussi dont l'inoffensive platitude soupire avec la complainte dolente, combien n'en compte-t-on pas qui ont pour but visible d'allumer les passions des partis, d'entretenir sourdement l'esprit de haine et de vengeance, de déverser le ridicule et le grotesque sur les pouvoirs, sur les lois, sur les liens sociaux les plus respectables, tout comme bon nombre de lithographies imparfaitement crayonnées, tolérées, on ne sait pourquoi, derrière les vitrines des faubourgs! Loin d'épurer le langage et les pensées du peuple, combien ne citerait-on pas de ces chansons (si les citations étaient possibles ici), qui recherchent le succès du fou rire par des grossièretés de diction affectées, par des images d'une bassesse dégoûtante, par des plaisanteries plus voisines de l'obscène que du grivois! On assure cependant que ces recueils, vendus sur la voie publique, sont examinés à l'avance, émondés, châtiés, épurés. Il faut supposer alors que la plupart se débitent à la sourdine et sous le manteau. Nous voulons croire que si quelque agent de l'autorité saisissait au vol certaines rimes non moins condamnables que les danses le plus sévèrement prohibées, il saisirait aussi le vendeur et sa marchandise. Seulement, le chanteur s'arrange pour n'être point surpris; il choisit son moment. Quand l'agent reparaît, c'est toujours trop tard.

Mais il n'était plus temps; les chants avaient cessé.

Toujours est-il que le poison a circulé. Il filtre de la rue dans l'atelier, de l'atelier au foyer domestique; du foyer domestique il va parfois jusqu'à l'école. Que de refrains, retenus par hasard, les lèvres naïves de l'enfance répètent-elles, d'abord sans y attacher le moindre sens! Mais les mots restent gravés dans la mémoire; avant peu, l'intelligence du mal les trouvera tout prêts à son service.

Reconnaissons cependant que le respect humain a fait d'immenses progrès depuis cinquante ans : on ne souffrirait plus aujourd'hui en public, même dans les classes les moins éclairées, les chansons scandaleuses, les noëls et vaudevilles honteux, dont retentissait librement le Pont-Neuf sous la régence, sous Louis XV et même sous Louis XVI; encore moins laisserait-on passer les ordures et les folies que Paris semblait ramasser à plaisir dans la fange, au milieu du plus vif éclat de la première révolution. En ces temps-là, on ne voyait de péril que dans l'allusion politique. Le chansonnier et le chanteur étaient embastillés et plus tard déportés, non pour avoir profané la pudeur publique par des couplets infâmes, mais seulement pour s'être déridés aux dépens d'une Pompadour, d'une Du Barry, des scandales de la cour, ou peu après pour avoir décoché quelque refrain satirique contre la montagne, le directoire et les consuls. On ne se défiait point « de tous ces lieux communs de morale lubrique » flagellés par le vertueux Despréaux. Il appartenait à notre siècle de respecter beaucoup plus les mœurs....., du moins en chanson. Mais à cet égard il doit y avoir encore progrès. C'est là ce que l'administration a fort bien senti naguère, quoiqu'elle n'ait pas su en venir à bout; la marche est cependant bien simple.

Soumettre à une rigoureuse surveillance le texte des chansons débitées dans les carrefours et sur les places publiques; substituer à celles que signalent des peintures grossières ou d'ignobles plaisanteries, des couplets bien pensés, d'une morale saine, d'un tour intéressant et facile; faire adapter le tout à des airs acceptés du peuple et longtemps promenés par l'orgue de Barbarie, ce hérault des succès consacrés : telle est la tâche réelle à accomplir. Pour que la poésie atteigne ici le but, elle doit être l'objet principal; la musique ne peut être qu'un accessoire, auxiliaire indispensable il est vrai, mais enfin subordonné. Hors de là point de remède au mal, point d'amélioration possible. La chanson de carrefour resterait ce qu'elle a été si souvent, une école publique de corruption, de mauvais goût, de barbare ignorance, quand elle ne l'était pas de désordre et d'insubordination.

MAURICE BOURGES.

CORRESPONDANCE.

Berlin, 23 décembre 1850.

Comme voici la fin de l'année qui approche, laissez-moi vous faire en peu de lignes l'historique des apparitions nouvelles et des événements, peu nombreux, à la vérité, du monde musical, qui doivent nous aider à supporter les ennuis des tiraillements politiques.

C'est cette maudite politique qui est cause qu'on n'a pu organiser des concerts, si ce n'est des concerts de *bienfaisance*, qui, à de rares exceptions près, sont peu *bienfaisants* pour l'art. Pas *un* virtuose, pas un de ces harmonieux oiseaux de passage n'a pris sa volée par notre territoire. Nous n'avons eu qu'un virtuose en herbe ou plutôt en *germe*, mais de la plus belle espérance : le jeune violoniste Gross, qui n'a que neuf ans, comparativement à son âge, a fait de vrais prodiges. En effet, il a parfaitement exécuté un quatuor de Mozart, une sonate de Beethoven, et quelques-uns des plus brillants morceaux d'Ernst et de Prume. Toutefois, en pareil cas, si les yeux ne viennent en aide à l'oreille, si on ne multiplie les facultés du joueur par l'exiguïté de sa taille et par sa jeunesse, les jouissances en elles-mêmes sont assez peu de chose. Nos jouissances *normales* et complètes sous tous les rapports,

les soirées de symphonie (nos concerts de Conservatoire, à nous, sauf le chant et les *solistes*), les soirées de quatuors du violoniste Zimmermann, qui excelle dans la musique classique, les soirées de trios des frères Stahlknecht, où des ouvrages anciens et modernes sont exécutés avec élégance, ont repris leur cours et attirent beaucoup de monde. Une chose nous frappe, soit dit en passant : le véritable culte de l'art se restreint aux réunions particulières, tandis que les théâtres et tous les établissements qui sont protégés par la cour, et pour lesquels on fait beaucoup de dépenses, sacrifient un quement à la mode et au goût du jour.

Deux soirées de musique de chambre, organisées par le directeur de la chapelle et maître de concert, M. Ries, frère du célèbre élève de Beethoven, Ferdinand Ries, forment un chapitre à part dans notre chronique et une exception sous plus d'un rapport. Ces soirées, dans lesquelles nous avons entendu des quatuors de Beethoven, Spohr, Mendelssohn, un nouveau quatuor de M. Taubert, et une sonate de Beethoven, exécuté par MM. Taubert et Ries, peuvent être appelées *exceptionnelles* sous un triple rapport. D'abord, M. Ries, qui ne s'était plus fait entendre en public depuis de longues années, a joué dans la perfection; il y a même progrès chez lui. En suite les deux soirées étaient consacrées à un but philanthropique, et cependant on y a entendu de bonne musique parfaitement exécutée. Enfin, c'étaient des quatuors, et il n'y avait pas pour cela une moins grande affluence, quoique le local fût un des plus vastes de Berlin, la grande salle de l'Académie de chant.

Le chapitre concernant la musique instrumentale et la musique de salon étant épuisé, nous passons aux théâtres.

L'Opéra-Royal est comme un champ en friche; il se repose pour nous donner une production nouvelle : la reprise du *Prophète* aura lieu après demain. Les procédés de l'Opéra-Royal rappellent la culture dite *à sept champs*, où toutes les sept semaines, voire même tous les sept mois, on fait des semailles nouvelles : dans les intervalles on laisse pousser ce qu'engendrent la pluie et le soleil. La dernière récolte a été des plus heureuses : c'est l'opéra de M. de Flotow : *Catharina* ou *la Grande Duchesse*. M. de Flotow est gentilhomme; son père est un riche propriétaire dans le Mecklenbourg. La richesse et la naissance sont deux terrains où l'art prend rarement racine; toutefois dans l'auteur dudit opéra, il a produit une de ses fleurs les plus gracieuses. Son arbre généalogique s'opposant à son mariage avec la muse, M. de Flotow prit la fuite; c'est à Paris qu'il s'unit à elle par des liens indissolubles, De cet hymen naquirent, dans le cours des années, plusieurs enfants bien venus, dont deux surtout, *Stradella* et *Martha*, devinrent les favoris de l'Allemagne; *Catharina* partagera, sans doute, cette faveur avec ses aînées; tout au moins cette partition a comblé avec succès le vide de ces deux derniers mois, à partir de l'apparition de la *Gitana* de M. Balfe. Aux lauriers que dispense l'aréopage, le collége des juges de la lutte olympique, lequel s'appelle le public, sont venus se joindre d'augustes suffrages : le roi a également octroyé à M. de Flotow la couronne des vainqueurs, qu'il ne lui a pas posée sur la tête, mais attachée à la boutonnière sous la forme des insignes de l'ordre de Saint-Jean.

Nous venons de recevoir une de vos cantatrices, Mme de la Grange, née à Paris, ainsi qu'elle nous l'a assuré de sa jolie bouche, au centre de la ville, rue Neuve-des-Petits-Champs. Mme de la Grange joue du violon avec la voix en artiste consommée. Son magnifique organe embrasse une étendue de trois octaves; son *staccato* est plus sûr et a plus d'aisance que celui de Paganini. Dans le *Barbier de Séville*, elle chante les variations de Rode avec autant et plus d'agilité peut-être que ne le faisait Mme Sontag dans ses plus beaux jours.

Quant à Mme Castellan, elle est toujours la reine de l'opéra-italien, la clef de voûte sur laquelle repose tout l'édifice; elle enchante dans le rôle d'Amina, elle charme comme Rosine, elle ravit comme Desdémone, elle triomphe comme Alice et séduit toujours. C'est avec regret que nous voyons approcher l'époque qui doit mettre un terme à son règne.

Une prolongation de son congé serait sûrement les plus agréables étrennes qu'on pût offrir aux Berlinois.

L. RELLSTAB.

NOUVELLES.

*** Aujourd'hui dimanche, par extraordinaire à l'Opéra, le *Prophète*.

*** Ce que Gueymard avait déjà fait pour le *Prophète*, il vient de le renouveler pour l'*Enfant prodigue*, en remplaçant du jour au lendemain Roger, qu'une indisposition causée par excès de fatigue empêchait de remplir le rôle principal. Mercredi et vendredi, Gueymard a donc chanté le rôle d'Azaël, et s'est acquitté de cette tâche en artiste vraiment distingué. Sa belle voix s'est développée avec éclat dans plusieurs passages, notamment dans le grand air du quatrième acte; on l'a rappelé après cet air, et c'était justice. La foule continue de se porter aux représentations de l'*Enfant prodigue*, et il est remarquable que malgré l'influence de la mauvaise quinzaine de décembre, les recettes de l'*Enfant prodigue* se soient maintenues au chiffre le plus élevé.

*** Les débuts de Mairalte, le nouveau ténor, vont avoir lieu demain lundi dans *Guillaume Tell*.

*** Le ballet intitulé *Paquerette* sera donné dans la première quinzaine de janvier.

*** Le Théâtre-Italien continue avec une infatigable persévérance la tâche de régénération qu'il s'est imposée. Mardi dernier, *Linda di Chamouni* reprenait sa place au répertoire avec Mmes Sontag, Ida Bertrand, Calzolari, Colini, Ferranti et Scappini. Jamais le rôle de Linda, ni celui de Pierotto, n'avaient été rendus d'une façon aussi supérieure que par Mmes Sontag et Ida Bertrand. L'une et l'autre ont enthousiasmé l'assemblée tant par leur jeu que par leur chant. Mme Sontag rend en grande tragédienne les scènes dramatiques du second acte et du troisième. Elle y est admirable de physionomie, de geste et de voix. En écoutant Mlle Ida Bertrand, on se demande comment il est possible qu'une artiste d'un ordre aussi élevé n'ait pas été plus tôt accueillie en France, et que l'Italie, l'Allemagne, l'Angleterre, l'aient applaudie avant nous. Cela ne fait pas l'éloge des directeurs qui gouvernaient chez nous la scène italienne. Calzolari a chanté délicieusement le rôle créé par Mario. Sa voix charmante n'y a pas produit moins d'effet que celle de son mélodieux devancier. Colini, qui débutait dans le rôle du père, mérite qu'on ne le juge pas encore définitivement. Il a de grandes qualités, mais aussi des défauts, qui peut-être seront moins saillants dans un autre emploi. Ferranti se montre toujours bon chanteur et franc comique.

*** La *Gazette d'Augsbourg* a fait une découverte que tous les journaux allemands s'empressent d'enregistrer, c'est que notre illustre compositeur, Auber, est né en Souabe; que son véritable nom est *Auberle*, et que sa nationalité s'est révélée dernièrement à propos d'un héritage sur lequel il revendiquait ses droits. Par malheur, il n'y a pas un mot de vrai dans toute cette histoire, et la France est très-fondée à réclamer contre les prétentions de l'Allemagne. L'auteur de la *Muette*, du *Domino noir* et de l'*Enfant prodigue*, est Français de père en fils. Issu d'une famille normande, il a vu le jour dans la ville de Caen, et tous ses frères sont nés à Paris. La *Gazette d'Augsbourg* en restera pour ses frais de généalogie.

*** Il est également faux que Jacques Herz soit allé fonder un établissement à Lima. L'excellent artiste n'a quitté l'Angleterre qu'il habite depuis quelque temps, que pour venir à Paris assister à la première représentation de l'*Enfant prodigue*, où nous avons eu, comme tant d'autres, le plaisir de le rencontrer.

*** Une jeune cantatrice, qui doit prochainement appartenir à notre grande scène lyrique, Mlle Emmi La Grua, vient de débuter à Dresde avec un éclatant succès. Elle a d'abord chanté le rôle d'Alice dans *Robert-le-Diable* et continuera dans *Don Giovanni*, la *Sonnambula* et les *Huguenots*. La figure et la voix se réunissent chez elle aux excellentes leçons qu'elle a reçues de Mme Ungher pour en faire une artiste de premier ordre, appelée au plus bel avenir.

*** Duprez a donné sa démission de professeur de chant au Conservatoire. C'est une perte pour l'école, en même temps qu'un acte de délicatesse de la part de l'artiste, qui n'a pas cru pouvoir concilier les exigences de sa carrière dramatique avec celles du professorat. Le successeur de Duprez sera nommé, conformément au nouveau règlement du Conservatoire, sur une double liste présentée au ministre, l'une par le directeur, l'autre par le comité des études musicales.

*** Mlle Cathinka Heinefetter a quitté Vienne pour se rendre à Pesth, où l'appelait un engagement des plus avantageux. Les journaux sont remplis des succès qu'elle obtient et de l'effet qu'elle produit au théâtre et dans les concerts.

*** Nous avons eu plus d'une fois l'occasion de parler d'une jeune pianiste, Mme Frochon, née Armantine Aubert, dont les succès dans le monde musical présageaient un avenir brillant. Nos lecteurs n'apprendront pas sans un vif regret la perte de cette jeune artiste, enlevée à l'âge de 23 ans à sa famille, à ses amis et à ses nombreux admirateurs. Mme Frochon avait été formée à l'école si consciencieuse de M. Bodin, qui l'avait élevée avec toute la tendresse et les soins d'un père, et qui non seulement lui avait donné un grand talent, mais encore avait fait d'elle une femme distinguée.

Chronique départementale.

*** *Lille*, 20 décembre. — L'inauguration de la Société musicale le *Cercle du Nord*, s'est faite récemment par un brillant concert, dans lequel M. Bouché et Mme Charton-Demeur se sont fait entendre, ainsi que M. Léonard, l'excellent violoniste, professeur au Conservatoire de Bruxelles. Bien qu'il ne dût jouer que deux morceaux, M. Léonard a dû céder au vœu des amateurs. Après les *Souvenirs de Grétry* et les *Souvenirs d'Haydn*, composition d'un genre tout-à-fait neuf, il a exécuté le *Carnaval de Venise* avec une perfection qui le place au premier rang des virtuoses contemporains. Mme Léonard (Antonia di Mendi), dont la voix est si pure et la méthode si exquise, est venue prendre part, avec son mari, au deuxième concert d'abonnement donné par la ville d'Hasselt.

*** *Douai*. — La Société philharmonique a donné, le 30 novembre, à l'occasion de la sainte Cécile et au bénéfice des indigents, son premier concert d'hiver. Plusieurs dames et chanteurs amateurs de la ville et une jeune pianiste distinguée, élève de M. Marmontel, avaient prêté à cette bonne œuvre le concours obligeant de leur talent, que le public a justement apprécié. L'orches-

tre, sous la direction de son chef, M. Luce, a exécuté, avec sa verve habituelle, une partie de la quatrième symphonie de Ries et l'ouverture d'*Oberon*.

⁂ *Dijon.* — M. Hustache, professeur de piano en cette ville, s'est fait entendre récemment dans un concert, ainsi que Mme Hustache, cantatrice, l'une des meilleures élèves de Mme Damoreau. Leur succès a été complet et a prouvé que ces deux artistes pourraient fort bien, s'ils le voulaient, tenir un rang distingué dans la capitale.

⁂ *Grenoble.* — M. Malibran élève de Spohr, et Mme Malibran, pianiste de grand talent, ont obtenu au théâtre un succès mérité. Mlle Verdini, première chanteuse du théâtre de Lyon, qui était en représentation extraordinaire dans cette ville, a interprété le rôle de Léonore de la *Favorite*, de la manière la plus remarquable.

Chronique étrangère.

Bruxelles. — Mercredi, jour de Noël, a été exécuté à l'église Saint-Joseph une messe pour voix d'hommes, par M. Huttinger, sous la direction de M. Batta, père.

— *L'Elisire d'amore* avait attiré une nombreuse affluence de spectateurs. Mlle Aldini, MM. Lucchesi, Fiorio et Morelli se sont fait applaudir.

— Mme Taccani Tasca s'est fait entendre dans une charmante et productive soirée qu'elle avait donnée à son bénéfice.

⁂ *La Haye*, 16 décembre. — M. F. Botgorschek, première flûte solo du roi des Pays-Bas, obtient en ce moment beaucoup de succès en donnant des concerts dans les principales villes du royaume.

⁂ *Cologne.* — Le jeune violoniste, M. G. Schulze, vient de débuter de la manière la plus brillante dans les concerts de la Société philharmonique et au théâtre de la ville. M. Schulze, dont la manière rappelle celle de Paume, a exécuté des compositions de Vieuxtemps, Bériot et Paganini.

⁂ *Dusseldorf.* — Dans le 8e concert d'abonnement a été exécutée une nouvelle composition de Robert Schumann, intitulée : « *Requiem* pour Mignon. »

⁂ *Francfort.* — L'institut Mozart vient de présenter ses comptes pour l'année 1850 : il possède un capital de 21,708 florins, ce qui donne un excédant de 867 florins sur les comptes de l'année dernière. *Catharina ou la Grande Duchesse*, opéra en 4 actes, par M. de Flotow, a eu un grand et légitime succès au théâtre de la ville.

⁂ *Madrid*, 24 novembre. — Hier au soir, un violoniste distingué, M. Angelo Bartelloni, a exécuté devant toute la cour un morceau nouveau de sa composition, et a produit le plus grand effet. Cet artiste va se rendre immédiatement à Paris, où son talent de violoniste compositeur recevra l'accueil qu'il mérite.

Le gérant : ERNEST DESCHAMPS.

— **Cours de composition.** M. MALEDEN ouvrira divers cours de composition, le *jeudi 15 janvier* prochain. — COURS DE RHYTHME, pour les élèves de composition, les jeunes compositeurs et les chanteurs instrumentistes, chefs d'orchestre, etc. Ce cours a pour objet un ordre nouveau de notions sur les rapports de la tonalité au rhythme.—COURS COMPLET D'HARMONIE proprement dite, élémentaire et transcendante. COURS DE COMPOSITION proprement dite, contrepoint, fugue, rhythme, composition vocale, instrumentale, orchestre — La durée de chacun de ces cours sera de quatre mois ; les séances auront lieu deux fois par semaine, dans le jour, de une heure à quatre heures. La durée de la séance sera d'une heure au moins. Il y aura des places réservées pour les dames. Prix de chacun des cours : par mois **25 fr.**; artistes, **20 fr.**— M. MALEDEN traitera avec les élèves des cours qui désireront faire revoir leur travail. Il continuera de donner des leçons particulières. Prix : **5** et **6 fr.**

— **Cours de description de la musique et de l'art du compositeur et de l'exécutant.** Ce cours est offert aux personnes du monde qui aiment la musique sans l'avoir apprise et fréquentent les concerts et les théâtres lyriques ; durée de ce cours, quatre mois; *une seule séance* par semaine, pendant le jour, de une heure à quatre heures; durée de la séance variable de une heure et demie à deux heures. Il y aura des places réservées pour les dames. Prix : par mois **35 fr.** — On s'inscrit d'avance chez M. MALEDEN, *rue de Grenelle-Saint-Germain*, 15. — Le prospectus détaillé de ces cours se trouve chez tous les marchands de musique.

En vente chez A. GRUS, boulevart Bonne-Nouvelle, 31, et chez l'auteur, rue Saint-Denis, 41 :

Explication des accords *ou abrégé des premiers principes d'harmonie.* — Prix net : 1 fr. 25 c. ; par P.-F. MONCOUTEAU, organiste de Saint-Germain-des-Prés.

DU MÊME AUTEUR :

Traité d'Harmonie, contenant les règles et les exercices nécessaires pour apprendre à bien accompagner un chant. — Prix marqué : 20 fr.

Manuel de Transposition musicale. — Prix net : 2 fr. 50 c.

Exercices harmoniques et mélodiques, d'après un plan nouveau, qui permet d'acquérir plus promptement l'habitude d'employer les accords avec goût. — Prix marqué : 12 fr.

Pour paraître chez

BRANDUS & Cie,

ÉDITEURS.

LA

DAME DE PIQUE

Opéra-comique en 3 actes,

PAROLES DE M. EUGÈNE SCRIBE,

MUSIQUE DE

F. HALÉVY.

Les Airs détachés seront prêts le 1er Janvier 1851.

LA PARTITION COMPLÈTE DE PIANO ET CHANT LE 5 FÉVRIER.

LA GRANDE PARTITION ET LES PARTIES D'ORCHESTRE LE 15 FÉVRIER

PARIS, IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET Cie, RUE BERGÈRE, 20.

BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 06608 025 8